

عبد الملك مرتاض

نظرية النص الأدبي



عبد الملك مرتاض

نظريّة النصّ الأدبيّ

© دار هومة للطباعة النشر والتوزيع - الجزائر

صنف، 4/239

- الإيداع القانوني، 368/2007

- ردمك : 8-057-65-9961-978

يمنع الاقتباس والترجمة والتصوير إلا بإذن خاص من الناشر

www.editionshouma.com

email : info@editionshouma.com

استهلال

النص الأدبي: إشكالية الماهية، زبقيّة المفهوم

النص...

هذا الكلام المتجند، هذا النسيج اللفظي العجائبي، هذا الحيز المطرُسُ
بالحروف الصامتة وهو لائق، وهذا المائل أمامنا وهو غالب، وهذا الغالب
عنا وهو مائل؛ محض نحن، ويبقى هو؛ ونفنى نحن، ويخلد هو!...

هو فوق مَنْ يكتبه، يسمو عليه ويصالي، يتخال من حوله ويتهاذى؛
وهنا يحاول محاولَ التحكم في كتابته أو قراءته أو تأويله على النحو المطلق.
بل إن قراءته تظلّ نسبية، ومفتوحة، بل أوليّة؛ مجرد ذلك إلى غاية الزمن...

لا كرمسيفا ولا بارط، ولا طودوروف ولا قريغاس!...

النص هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضاً، هو المائل بين ثايا النص؛
هو ما يشخص بين الأساطير، فاتص كتابيّة، والكتابة قراءة، والقراءة تأويليّة
مهية لتلقي المفتوح إلى يوم القيامة...

والكتابة قراءة، والقراءة كتابة: في حركة دائرية، ولي دائرة حركية؛
تتمد حيويتها من حركية اللغة وهي تتاسخ عبر لانهاية نفسها، وخلال لا
محدودية حيزها...

ما التصّ إذن؟ وهل يمكن تحديد ماهية التصّ لخصّ له علماً بحكمه،
ونظرية تضبطه؟ وهل يمكن التحكم فيما لا يتحكم فيه؟ وهل تعريف التصّ،
لعلها مدرسيّاً، إلّا ضربٌ من المدرسية الساذجة؟

التصّ نتاج الخيال، ونتيجة اللغة، ونبضة الجمال، ولحمة المراس
الطويل... الخيال يفلّسه، والعقل يذكّره، والمراس يصفّله. الخيال مادّة
ومالّه ولزّامه... والمراس هو الذي يمسّ هذا الخيال في فعالية تليّفة نهض
على الحيوية والحركة والصفوان.

التصّ تحوّل من علم إلى وجود، ومن سكون إلى حركة، ومن
اعتباطية إلى دلالة، هو استجابة من مفرد إلى مركّب، ومن لغة إلى أسلوب،
ومن غدَم إلى وجود، ومن مجرد سمات لفظية إلى هيئة عمل أدبيّ مكتمل، إلى
نصّ عظيم...

والتصّ حوارية التصوص. وحوارية التصوص ليست إلّا تناصّ
التصوص. وذاتك أمران لا مناصّ منهما في تكوّن التصّ، وكيونه معاً.
والتصّ أيضاً «تعتصّة» حميّة لا فحيد عنها.

والتصّ لعبٌ باللغة، فاللغة ملاعبة مع نفسها بالفاظها وهي تعبّر عن
أدقّ التفات، وأنبأ العواطف، وأرقّ المواجس، وألطف الوسوس... لوماً

التصُّ الذي هو ثمرةُ عطاء اللِّغة لَمَّا تعارف الناس وتفاهموا، ولَمَّا بُلِّغَت
الرسائل السماوية، ولَمَّا نزلت الكتب على الرّسل... اللِّغة مجرد ألفاظ
طائرة لا تتخذ دلالتها إلّا فيه.

والتصُّ حيزٌ مُتحدٍّ؛ فضاءٌ بعيد الاعتماد؛ مفصح الدلالة على ما لا نهاية
له من المُعان. وهو ثمرةُ فعالية اللِّغة الجميلة في لعبتها السحرية الأبدية؛
اللُّعبة التي يبدو ميسرةٌ لكلِّ أحدٍ منّا؛ فإذا حاولها أزعجته، وربما أعجزته، بل
ربما أعيته، بل ربما تحدّته؛ فارتدَّ من مشروعه التصيُّ خائباً حزيناً.

والتصُّ جماليةٌ تستمدُّ كيانها من تفاعل اللِّغة مع اللِّغة، ولُعابة اللِّغة
للِّغة، ورفض اللِّغة للِّغة، ودويان اللِّغة في اللِّغة، بل فناء اللِّغة في اللِّغة؛ بل
ميلاد اللِّغة من اللِّغة...

إنَّه المستحيل الذي لا يَتَجَزَّز إلّا باللِّغة، والمُحال الذي لا يَسْهُه إلّا
حيز اللِّغة.

إنَّه التسبيح اللّهُوي العجائبيّ (تعمد النّسبة هنا إلى «العجائب» لا إلى
العجيب ضخماً للشّأن، وتضميماً للقدر!) الذي يَتَسَبَّحُ بفعلٍ سحريةٍ عبقريةٍ
ليَعْقُ ناصه؛ لينوب في كيان اللِّغة الأكبر، وفي حضنها الأروع...

وإذن، فهل اللِّغة هي التصُّ، أو التصُّ هو اللِّغة، أم لا اللِّغة نصُّ، ولا
التصُّ لغة؟...

أم اللِّغة لا تكون لغةً إلّا إذا تحلّت بعليّ البهاء الذي يتوهج في جبين
التصُّ فينسي اللِّغة، ويُسي اللاعِي الذي يستمتها من أعمال نفسه،

يستبطنها من بنات خياله؛ يغازلها من أصل وجوده، من تصوحي آخر فيما
ترغم كريستينا واصحابها...؟

فهل اللغة، إذن، هي أم التصّ أو التصّ هو أبو اللغة؛ أم لا واحد
منهما أب للآخر، ولا أحد منهما ابن له؟ ثم هل التصّ هو الإبداع نفسه،
العمل الأدبي ذاته، أو هو دونه نوعاً، وسواؤه جنساً؟ ثم هل «التمذلل»
باصطلاحنا والتمعّن باصطلاح بعض الأصدقاء المغاربة هو التصّ، أو هو
التصّ فقط في حال اغيماله وهو يتكوّن مُتَخَذِجاً أو يتمخض ناقصاً، قبل أن
يصير إلى التمام والكمال...؟

هذا التصّ... هذا النسيج السحري... هذا الرّواء المديح على
قرطاس؛ هذا الكيان الأسود الممتد في أسطوار، أسطوار هذا المتناحس في
الطوامير والأسفار؛ ما هو؟ وما شأله؟ وهل إذا تكلفنا له تعريفاً مدرسياً،
كما أسلفنا القيل، أفضى بنا الأمر إلى الاتفاق على حقيقة مفهومه واستئنا
إليه مسلمين؟ ما التصّ الأدبي، إذن، وما ماهيته؟

إنّا كنّا قلنا: كيف يُعرّف ما لا يُعرّف؟ فهل يحقّ لنا القول الآن: بل
كيف لا يُعرّف ما ينبغي له أن يُعرّف؟ ولكن بمُعرّف اللامُعرّف؟ وإنّا كنّا
قلنا: كيف يمكن التحكم فيما لا يُتحكّم فيه؟ فهل يجوز لنا القول هنا: بل
كيف لا يمكن التحكم فيما ينبغي التحكم فيه؟ ولكن كيف؟ وبأي أداة؟
وبأي منهج؟ وبأي إجراء؟... وهل يمكن فعل شيء ما، يقع الاتفاق عليه
هائياً بين المنظرين، أمام هذا اللّغز العقري البديع؟

والتصّ، لعلّه، إن شئت جمالٌ بُثَّ على اللّغة وسُكِبَ على بنات
الفاظها لاختالت به مُزدانةٌ، مُزْدَهِيّةٌ، مُتَرْهِتَةٌ؛ فإذا هي ترغمها أنّها قوامه،
وعجنته، وجوهره، وسِرّه الأول.

والتصّ، لعلّه، إن شئت كيّانٌ ابتلع اللّغة، ثمّ مجّها، بل لفظها، بل
نصّها، بل زانها، بل عبّقها وضوّعها؛ ثمّ اختال بما فيها، وتجلّى في ضافئها
العجريّة حاملاً لِمَعَانٍ عجائيّةٍ تبهّر وتسحر...

عبثاً يحاول الذين يُعلِّمونُ التصّ أن يتخلّوا لكتابته، أو لقراءته، علماً
صارماً كلّ الصرامة به يُحكّم، ومعبّراً دليلاً كلّ الدقّة إليه يُحكّم... لا
علمٌ للتصّ، فيما يبدو... وإتّما التصّ فنٌّ، من قبيل الفنون العفريّاتِ
الحسانِ؛ فبأيّ أداة يمكن عِلْمَتُهُ ما لا يُعْجِدي فيه البرهان؟

عِلْمَتُهُ التصّ غصّي له، وتشويه خِلْقته، وتشيع لصورته، وتقيح
لبهائه؛ بل تدمير لكيانه... محاولة العِلْمَتَةِ زعمٌ شكلائيٌّ جاء من أقصى بلاد
الروس ولم يُفَضِّ إلاّ إلى نقبض القصد...

والتصّ جمال، للجمال؛ ولغة، للّغة؛ لا هي تكون بدونه، ولا هو
يكون بدونها؛ فهما متلازمان لا يتزايلان، وهما متقاربان لا يتفارقان... إن
شاء أحدهما أن يكون خارج كينونة الآخر أصابه الألفن والخرعُ، والمهرم
والغياء، بل أصابه الذبولُ والفناء.

والعلم حين يُلجّج بين التصّ واللّغة يخدي كهاروتَ ومازوتَ حين المُلجّجَا
بين الزوج وزوجه، فأفسدا ما بينهما من مودةٍ وملازمةٍ؛ فباتا عن الآثمين.

إذا جاوز العلمُ وصَفَ اللِّغةَ ضاعَ في يِهِ المُحالِ.

والما التَصَنُّ رِواية، وقصيدة، وحكاية، واسطورة، وحكمة، ومثلٌ
سائر، وكلُّ شيءٍ من نَسَجِ الكلامِ العبقريِّ؛ وإِنَّمَا لا، فالتَصَنُّ هو كُلُّ شيءٍ،
وهو في الوقتِ نفسه لا شيءٌ...!

لعلَّ التَصَنُّ ليسَ نصّاً لأنّه يعالج شيئاً ما، يُحيلُ على مرجعيةٍ ما، يَحْمِلُ على
جَنَهِ ثَمَرَةٍ ما؛ والما لآله، قبلَ أيِّ شيءٍ، نصٌّ، وكفى!... لأنّه يعكسُ نفسه داخل
نفسه، ويحيلُ على عالمٍ لفته بلفته، في لفته؛ ولا يُفْضِي إلى شيءٍ آخرَ غيرَ لفته...
والتَصَنُّ نَسِجٌ عجائبيٌّ؛ لآله إنشاءٌ من عدم، ولآله يحوّلُ العلمَ إلى
وجود؛ ولآله يحوّلُ اللّاشيءَ في أصله إلى شيءٍ جميلٍ يثيرُ في النفسِ ما يثيرُ،
ويبعثُ في الخاطرِ ما يبعثُ...

شعريةُ التَصَنُّ في لفته؛ ولفته في شعرية؛ فشعريةُ اللِّغة حيزُها التَصَنُّ؛
ونصيةُ اللِّغة حيزُها الشعرية... شعريةُ كائنها اللِّغة تَرْتَدُّ في فضاءِ نصّها
السَّحريِّ: تنهّي ترفلٍ؛ تنهّدي تعبٍ؛ وتألّق؛ وتألّق؛ وصشق؛ وتوسّق...

هذا التَصَنُّ... كيف نقرّؤه؟ وبأيّ الأدوات نتأوّلُه؟ وبأيّ الإجراءاتِ
نعالجه، وبأيّ النظريات ننظرُ تَجَلّياته: كيما نحافظُ على عِدريته وسِحْرِيته؟...

كلُّ السؤالِ هنا. وما المسؤولُ بأعلمَ من السائل، كما أنّ السائلَ ليسَ
أجهلَ من المسؤول... وذلك هو الشان الذي حارت فيه الأساتيدُ، وقصّرت
عنه الجَهايدُ.

وما تراه من جهد بلدناه مُضْنٌ في هذه الفصول ليس إلا محاولة لإثارة الأسئلة، وتحفيز القلق المعرفي، والحمل على المساءلة، أكثر من الطمع في الإجابة، والتطلع إلى القول الفصل، والاعتداد بالرأي... فلم يكن لفظ الجواب، في تلقى المعرفة، فصلاً للخطاب؛ في حين أن المساءلة هي استغزاز معرفي يحمل على الاستزادة من القراءة والتفكير... فأيهما الأمل إذن: إجابة ساذجة، أم مُساءلة مُحيرة؟

والتصن كيف يُقرأ؟...

ربما أمكن تناول التصن مسوياتيًّا؛ وذلك ما نأليه نحن في تجربة عشتار للكتابة. والمستويات تزيد وتقص، تكاثرت وتقل: رُكُحاً على مُواصفات المُتاول، على براعته، أو ضعفه، في القراءة...

وربما رُوِيَ في لراءته الشمولية فإذا لا هو شكّل ولا هو مضمون؛ ولكن نسجٌ سحريٌّ متكامل التركيب، محبوك التسيج؛ وربما رُوِيَ فيه انقضاء التجنيس: فإذا لا هو شعر ولا هو نثر؛ ولكنه نصٌّ أدبيٌّ مسطور...

وربما أمكننا المُتعلّق لا يُطلق عليه الشكل نحو المضمون؛ أو لا يُطلق عليه المضمون نحو الشكل... في اندماج وانسجام، وفي ذوبان والانساق.

وربما أمكن تكيبُ قراءة التصن عن نقد التصن: الذي هو فنٌ لإصدار الحكم، كما كان يرى القدماء الإغريق؛ فتحلّ القراءة محلّ التقدير وتغيب الأحكام، وتختصر القراءة لِمَسمي إبداعاً يُكتب عن إبداع؛ فيصير النصُّ لادراً على الإخصاب؛ وبشتد من حوله حوار التصوص؛ فيفضي نصٌّ إلى نصٍّ ثانٍ،

نصّ ثانٍ، ونصّ ثالث إلى نصّ رابع، ثمّ نصّ خامس ملحمة يمكن أن يُطلق عليها «التصنّف المتسلسلة»... وتبلغ لعلّة اللّغة في هذا المستوى من الكتابة ذروتها العليا، ودرجتها القصوى...

قراءة النصّ تستحيل هنا إلى كتابة أخرى، فتكون كتابة على كتابة، أو كتابة تتولّد عن كتابة، أو نصّ ينشأ عن نصّ؛ فتلاحم النصوص وتتضامر وتتآجر أو تتخاضب؛ فإذا القراءة تحليل، وإذا التحليل تأويل؛ وإذا التأويل يورث إلى شبكة من المعطيات والمنازل التي لا تكاد توحّد أبوابها، ولا تحدّد آفاقها؛ فإذا تأويل النصّ قد يُفضي إلى استعمال النصّ، كما يورث إلى بعض ذلك امبرئو إيكو؛ وإذا استعمال النصّ قد يُفضي إلى تأويل النصّ؛ وإذا التأويل قد لا يُفضي إلّا إلى نفسه، وإذا الاستعمال قد لا يفضي إلّا لذاته؛ وإذا مسألة القصديّة تطوّر إلى الدهن؛ وإذا قارئ النصّ يقرؤه إن شاء في حلّ من قصديّة كاتبه، كما كان كاتبه كبه في حلّ من قصديّة قارئه؛ وإذا النصّ مؤسسة أدبيّة معقّدة تجسّد علاقات الإرسال والاستقبال، وتتمثّل ملحمة الدلالة، وعنفوان التمدّل، وصفوّة الإبداع الأروع...

النصّ يتمثّل أو يتمثّل مؤسسة قائمة بذاتها لكلّ من يقرؤه ليؤرّثه أو ليعتمله بمعزل عن قصديّة المؤلّف ولقصديّة التاليف، فتمثّل في سرته ثلاث قصديّات؛ كلّ منهنّ تتخذ لها سرّة غير السرّة التي تتخذها أحدها... وكذلك النصّ... والنصّ كذلك.

وربما أمكن الإللاج في عالم النصّ دون رؤية مسبقة... لإجراءاته منه ولله . هو المحكّم، وهو الخاوّل، وهو المتناص...

وربما أمكن للتصّ أن يُعطى كلّ قارئٍ ما لا يُعطيه القارئ الآخر.
فلكلّ قارئٍ نصّ؛ فهو الواحد المتجدّد، وهو القديم المتجدّد. وكلّ نصّ
بقراءة، وكلّ قراءة بنصّ؛ تتجدّد وتتعدّد على وجه الدّهر...

ثمّ، ما ذا نلتصّ في النصّ الأدبيّ؟ نلتصّ فيه أدبيّته؟ لكن أين نلتصّ
هذه الأدبيّة؟ وكيف يهنّدى إليها السبيلُ فيه؟ وهل كلّ ناقد من الناقدين قادرٌ
على تميّز هذه الأدبيّة، بلّة القارئين؟ وما ذا قال رومان ياكسون عام ألف
وسبعمائة وواحد وعشرين؟... وما كان حديثه عن الأدبيّة بقادر على حلّ
المشكلة؛ ولكنّ زاد في تعقيدها، وفي أحسن الأطوار تركّها حيث كانت!... فإنّ
لندرس في النصّ الأدبيّ أدبيّته؛ شيءٌ نافع وممتع؛ لكن الأهمّ من ذلك هو كيف
نقع بالعديد والتدقيق، وبمعايير علميّة صارمة، على هذه الأدبيّة لفشخصها
تشيخصاً، وتمييزها تميّزاً؟ ومن ذا الذي هو قادرٌ على ذلك؟ ومن ذا الذي
يصدّقه من الناس إن زعم هو أنه كان على ذلك من القادرين؟...

الإشكاليّة، إذن، لا تقوم في كيف ندرس الأدب؟ ولا في كيف لندرس
أدبيّة الأدب أيضاً، وذلك ما شوّز إليه ياكسون في قوله الشهير... وإنّما
نقوم في كيف لا نضلّ السبيلَ إلى هذه الأدبيّة؟

هذه هي الإشكاليّة التي ظلّت قائمةً إلى يومنا هذا.

ثمّ، ما الذي يميّز النصّ عن الخطاب؟ وهل النصّ واحدٌ والخطابُ
متعدّدٌ؟ أم هل الخطابُ هو الواحد، والنصّ هو المتعدّد؟ أيّ منهما واحد ولا
متعدّد؟

ثمّ ما الذي يميّز بين النّصّ والعمل الأدبيّ (L'œuvre)، وقد حاول أن يعالج ذلك رولان بارت وحده من بين النظريين...؟

النّصّ، ليما يبدو من هذه الوجهة، واحد. هو الفضاء الأرحب لتجربة العشق في ممارسة الكتابة. في حين أنّ الخطاب الخطبيّ (استعمل الجمع القياسي للعربية، أو خطابات باللغة الإعلامية) أي الخطاب تفصيل داخليّ، الخطاب أدنى إلى جنسيّة الأدب، وعصرونيته داخل الجنس؛ على حين أنّ النّصّ اشمل شمولاً، وأوسع مجالاً. فكان النّصّ إطلاق عامّ؛ على حين أنّ الخطاب إطلاق خاصّ يتمخض لتعيين مواصفات تحدّد شكل الكتابة في عصرونيته التصنيفيّة ضمن نظريّة الأجناس...

ثمّ، لم لا يكون النّصّ خطاباً، والخطاب نصّاً؟ ذلك شيء قبل به؛ ولكنّا نحن نأبى القول به؛ فالتّصّ، لدينا، اشمل وأرحب؛ أمّا الخطاب تفصيل داخليّ، تفصيل من مجمل، وفرع من أصل كبير. النّصّ هو كلّ كتابة على وجه الإطلاق، في حين أنّ الخطاب تصنيف لنوع الكتابة، وتخصّص قسّي داخليّ في تجميعها...

وإذن، فهل يمكن عبر هذا التّصوّر العامّ- التحكّم في النّصّ؛ كما يتحكّم النحويّ في إعراب الجمل، وكما يتحكّم الفيزيائيّ في مركز ثقل الأجسام الصلبّة؟

كلّ السؤال هنا...

أول نر إلى الصوفي وهو يفتي في حب الله، وإلى الحبيب وهو يفتي في هوى
حييته: كلّ منهما يلتصق الرضا والقرب على اختلاف الغاية؟ أكان الكاتب
مستطيعاً أن يكون كاتباً حقاً ما لم يقنّ في حب النصّ، ولعله معاً؟!...

دع ذا، وما أكثر ما توجّهتُ غاية النقاد القدماء إلى شرح النصّ الأدبيّ
والتعليق عليه والاحطاء به،¹ حتى إنّ ألقم المناهج النقدية العربية العربية الفصحى، والتي
يعملها محمد بن سلام الجمحي، إلما لمضت على تصنيف الشعراء الأوائل انطلاقاً
من النصوص الشعرية المروية لهم. وتلت تلك السيرة الرائدة أعمالٌ نقدية
كثيرة، كلّها كان يتخذ من النصّ الأدبيّ أساساً لمنطلقات نظرية وتطبيقية معاً.
يد أنّ تلك الجهود لم تنهض على منهج نقديّ، أو إجراء تحليليّ، صارمين،
بحكم الإطار الزمنيّ الذي كُتبت فيه تلك الأعمال، إذ ليس ينبغي أن نطالب
الأجداد بأن يخرجوا من جلودهم، ليقتنوا منهم بقرون طوال!...

من أجل ذلك لم تعتمد تلك الجهود الضخمة قط إلى نصّ أدبيّ لتحلّله
تحليلاً، ولا أن تنظر له أيضاً نظراً محدّدهم، ويضبط ماهيته بصرامة
معرفية. بل لقد وجدنا الأقدمين أنفسهم لا يزعمون أنهم كانوا «محلّلون» أو
«بنّائون» تلك النصوص الشعرية التي كانوا يكلّفون بقراءتها، وإنما
الفيهاهم يصطغون مصطلح «شرح». ولا سواء من يشرح نصّاً أدبيّاً
ويعرض لجوانبه اللغوية والبلاغية والتاريخية كابن أبي الحديد في شرح

1- لم راق الجهود التي بذلها علماء النقاد في التعامل مع النصوص الشعرية، مثل شروح اللقّات، والمجاسين
والمصمبات، والأصمبات، ودون أيّ طبّق والنقدات، وسواءها من قصص الأدبية الكبيرة إلى مستوى التحليل الذي
لا يفسر الشرح الأنماط وتقرّبت وتفرّج إخراجها، وهي سيرة صانعيها في عمق شروح الأدبية القديمة، ولكن بعدد إلى
تحليل حقيقي للنصّ الأدبيّ... وهو أمر لم يحدث في الأدب العربيّ إلّا في الربع الأخير من القرن العشرين. بطر كتابها نظرية
لقرينة، دار العرب، وهران، 2004، وقد تحققتنا عن هذه المسألة باستفاضة وتعميل.

نصوص «فج البلاغة» المعزوة إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، ومن يحلل نصاً أدبياً ابتداءً استكناه لضيائه الفنية واللغوية والجمالية في اتساعها وتشقيها واعتناصها على التناول أيضاً، جميعاً.

وإذا كانت عناية الدارسين الغربيين لم تلتفت لتجدد وتوسع، لثراها لتبارى في سبر أغوار النص الأدبي، وتتألف في الذهاب إلى أبعد الحدود الممكنة في تحليله، والتأني به عن الإجراءات التقليدية التي سادت لرونًا طويلاً، والتي كانت تقضي بفصل الشعر عن النثر الأدبي، وتخصيص موضوعات للشعر، وموضوعات أخرى للنثر... فإن الدارسين العرب المحدثين، إذا استنبوا دراسات قليلة كعمل إلياس خوري في محاولته «دراسات في نقد الشعر»، لاجراءات بنوية، وكمحاوله حسين الواد الذي درس فيها نص «رسالة الغفران» لأبي العلاء المبري تحت عنوان: «البنية القصصية في رسالة الغفران»²... وكعمل محمد مفتاح في تحليل قصيدة ابن عبدون الأندلسي الرأية³، وكعمل يحيى العيد «في معرفة النص»⁴، وكعمل خالدة سعيد في تحليل طائفة من الأعمال الأدبية في كتابها: «حركة الإبداع»⁵، وكعمل صلاح فضل في «شغرات النص»⁶ وسوى هؤلاء ممن نعتل عن عدم ذكرهم: لم يقتوا كثيراً بتحليل النصوص الأدبية العربية فيكشفوا عن خفاياها الفنية، ويستكثفوا أغوارها الجمالية، ويتبحروا في ممارستهم إلى الحد الذي يبلغ من النص المطروح للتحليل بعض غايته.

2- لندكر بأن هذه المقدمة كانت كتبت في 20 نوفمبر 1980، إلى منذ وبع فرد.

3- بنظر مفتاح، تحليل لمقطب الشعرى (استراتيجية النص) من 171 وما بعدها.

4- انطلاقاً من صفحة 91 وما بعدها.

5- صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار المعرفة بيروت، سنة 1979.

6- صدر هذا الكتاب عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

ولعلّ الأسوأ من سوء عنايتهم بتحليل النصّ الأدبيّ والتكيب عن سبيله، واهتمامهم، عوضاً عن ذلك، بالدواست التقليدية التي كانت تُعنى بالموأف وبيته وزمانه، ثمّ الظروف السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة المؤثرة في قته، أكثر مما تُعنى بالنصّ الأدبيّ الذي كبه صاحبه في لحظة زخم فأفرغه على قرطاس؛ فأخرجه بذلك إلى الوجود في صورة نظام لغويّ مسطور بعد أن كان عدماً قابلاً في غَيَابَاتِ العنَم: - ما نراه من هُتَرٍ للوقت في الاشتغال بشرح نصوص أدبيّة دون تحليلها، أو التكلّف في جمعها مكدّسة كالبضاعة المشروّسة في كتاب دون التعمّق في «مُدَارِسَتِهَا» على حدّ تعبير ابن خلدون، وجثي ما ليها من ثمار، واشتِيار ما فيها من رحيق الكلام. ولا تروح جهود من هذا القبيل تنفق، هنّراً، في بعض بلدان المشرق العربيّ ومغربه. ولو أنّ هذا الأمر لم يكن يعني إلّا دارسين غير جامعيّين لكان الخطبُ أهون، والجللُ أخف؛ ولكنّ تلك الإجراءات الترابيّة العتيقة بترغّمها طائفة من الأساتذة الجامعيّين، هنا وهناك.

إنّ التجميع والتكديس منهج تعليميّ عقيم، وهو إن حُمِدَ في مرحلة من التعليم، أو في ودح معيّن من الزمن، فلن يكون إلّا ملذوماً في مرحلة أخرى منه. إنّ المدار، في المنظور العصريّ، على الدراسة العموديّة المنهج لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشرح التعليميّ، الألفيّ المنهج، وعلى اختراق أسرار النصّ الأدبيّ والتحكّم في خفياه اتّخاذة، ومكانه المُغتصاة، لتتدي باديةً للقارئ، مُكتشفةً للمتلقّي.

وهذه محاولة بسيطة معشّرة، قد تكون أدنى إلى القصور منها إلى البراعة؛ وقد تكون أقرب إلى النقص منها إلى الكمال، وقد تكون أقرب إلى

الإخلال منها إلى الاستيعاب: رأينا أن كُنيتها بين الجامعين، وغير الجامعين أيضاً، لعلها أن تبرزَ منهم النفوس القويّة التي تصدّ الأدبيّ عالماً ضخماً دون حدود، ومفهوماً معقداً دون تدقيق، ولذلك قد يستغرق تحليل نصّ قصير سِيراً ضخماً، دون أن يوفيه، على الرغم من ذلك، حقه من السعة والشمول. ذلك بأنّ النصّ الأدبيّ جوهر قائم بذاته، فالدراسات متعدّدة وهو واحد، والتحليلات متفرّدة وهو ثابت...

ولقد ظلّنا زمناً متطاولاً نتعامل مع النصّ بالقراءة والتحليل، وكنا نكتب عن مفهومه شيئاً لليلٍ من الأفكار في كلّ مقدّمة كتّنا نكتبها لتحليل نصّ من النصوص التي لمضنا بتجشّم الغناء في تحليلها وقد قاربت العشرة القصص، وكان بعض الصلبيّ، في جامعة وهران خصوصاً، كثيراً ما يُقرّئني بكتابة كتاب في النظرية بعد أن كادت التطبيقات على القصص لتجاوز طورتها من الاهتمام. وكنت لا أني أسوف وأمني، وأماطل وأطاول، وإن كنت أحتاج ذلك أجمع بعض الأفكار، من هنا وهناك، من كتب النظرية العامة للنصّ الأدبيّ وما له به صلة من الصلات، إلى أن استقرّت العزيمة على التهوّض بهذا العمل الذي هو فصول ثمانية: كلّ فصل يتناول قضية أو جملة من القضايا المركزية المنحطة لنظرية النصّ الأدبيّ. فحسب أن نكون قد وفّقنا إلى إضافة شيء إلى المكتبة العربية بنشر هذه الفصول التي ربما تكون أفلحت في إثارة عدد من الأسئلة المعرفيّة...

وهران، في فاتح شوال 1426

2 نوفمبر (تشرين الثاني) 2005

عبد الملك مرتاض

الفصل الأول

نظرية - نص - ادب

(تأصيل لماهية المفاهيم)

فكرنا طويلاً قبل الإقدام على كتابة هذا الفصل وإدراجه في هذا الكتاب الذي موضوعه «نظرية النص الأدبي». وعلى الرغم مما يبدو من وضوح هذه المفاهيم الثلاثة في الذهن لدى الناس، إلا أن البحث في ماهيتها قد يكون مفيداً من الوجهة المعرفية؛ لأن لم يكن ذلك، فعلى الأقل من الوجهة التعليمية الخالصة؛ وذلك بمتابعة هذه المفاهيم الثلاثة، تاريخياً ومعرفياً، في الظاهرين العربية والأجنبية لمؤلفاتها في معجم المفاهيم النقدية والسبائيات والسيماتية المعاصرة. بل رأينا أن يكون هذا الفصل هو الأول من بين فصول الكتاب، بعد المقدمة؛ ذلك بأنه هو معالجة هذه المفاهيم الثلاثة التي تكون عنوان هذا الكتاب وعمليات مادته المعرفية أيضاً. ولذلك لم نر سبباً لاستضافة مادة هذا الكتاب دون إدراج مثل هذا الفصل فيه. غير أننا ارتأينا، في هذا المستوى من الاشتغال بتأصيل المفاهيم النقدية أن نعقد فقرة نتحدث فيها عن إشكالية المصطلح وصناعته في حقه ذاته في اللغة العربية، قبل المضي إلى مناقشة المفاهيم الثلاثة التي تكون عصب فصول هذا الكتاب.

صناعة المصطلح في العربية،

ولحن تحدثت عن إشكالية المصطلح ارتأينا أن نعقد له فقرة في صدر هذا الفصل لارتباطه بالموقف، وحجته بالمناسبة. إنَّ المصطلح: مفهوم آتٍ في أصله من تركيب (ص ل ح) الدالّ في عموم معناه على الصّلاح، أي على ما فيه المنفعة للناس في الحياة. غير أنّه فات المعجميّين العرب القدماء أن يتناولوه بما هو معمولّ عليه اليوم، فابن منظور لم يتناوله بالمفهوم العلمي⁷ من حيث لأمسه الزمخشري قليلاً، ولم يقلّ عنه شيئاً لا صاحب الصحاح، ولا صاحب القاموس. وإنّا ذكّر معنى «الاصطلاح» في المعاجم العربيّة القديمة بمعنى الصلح بين اثنين أو جماعة. وذكره المعجم الوسيط لعرّفه بأنّه «الفاق طالفة على شيء مخصوص، ولكلّ علم اصطلاحاً»⁸.

وأما المعاجم والموسوعات وكتب الفلسفة العربيّة فقد غُيِبَتْ عناية شديدة بهذا المفهوم، فمن ذلك ما يعرفه به أندري لالاند (André Lalande) من أنّه مفهوم يتمحّض لدراسة الألفاظ التقنيّة المنصرفة إلى علم من العلوم، أو فنّ من الفنون، أو حقل من الحقول المرفقة⁹. ويُعرّف المصطلح بمعجم روبر بأنّه لفظ خاصّ يُستعمل في حقل من المعرفة، أو في حقل جبرليّ، أو هو مجموعة من الألفاظ التقنيّة المنتمية إلى علم ما، أو فنّ ما¹⁰. ويتكوّن هذا المفهوم في اللّغات العربيّة بعامة من عنصرين اثنين، وذلك كما يمثّل في اللّغتين

7- ينظر ابن منظور، لسان العرب، ص 11.

8- ينظر الزمخشري، أمّير اللغة، ص 11.

9- المعجم الوسيط، ص 11.

10- André Lalande. Dictionnaire de philosophie ; Petit Larousse, terminologie.

11- Paul Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, terminologie.

الفرنسية والإنجليزية: «Terminologie, Terminology». ولقد جاء هذا المصطلح مركباً من عنصرين اثنين، كما هو معروف، من «Teme» وهو الذي جاء من اللفظ اللاتيني «Terminus» والذي معناه الحد؛ مضافاً إليه اللاحقة الإغريقية المعروفة «Logos» الواردة بمعنى العلم. فكأنه يعني في اللغات الأوربية بعامة علم الحد؛ أي العلم الذي يستطيع وضع الحدود للمفاهيم

ذلك، ولم يُصطع المصطلح بمعنى الدلالة المعرفية للمفهوم، في اللغة الفرنسية، مثلاً، إلا في عام 1801 على يد الكاتب الفرنسي لويس سيباستيان مرسى (Louis Sébastien Mercier, 1740-1814)¹² لما يدلّ على أن استعماله بالمفهوم الحديث يعدّ متأخراً نسبياً.

فكان المصطلح في أصله يعني اتفاق الناس على تخصيص لفظ ما، لحقل معرفي ما، يملئ بالدلالة التي يؤدّون الانتهاء إليها من أجل ثمرة بحثوها، ومصلحة يرتفقون بها، وأصول معرفة يتدارسونها، خلافاً ذلك الاستعمال. فكان الاصطلاح أو المصطلح هذا المفهوم في اللغة العربية، يعني الاتفاق، أو المُواضعة. ونلاحظ أن مفهوم المصطلح، في اللغة العربية، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللغات الأوربية من حيث الاشتقاق والمعنى ولكنّه يطابقه من حيث الوظيفة والدلالة؛ ففي العربية مشتق من المصلحة لروعه إلى تحقيق منفعة، في حين أنّه في اللغات الغربية مشتق من الحد لروعه إلى تحديد المفاهيم.

كان التاريخ تاريخاً، والعرب عرباً؛ وذلك على الرغم من أن هذا العدد نقلص على عهدنا هذا إلى زهاء حسي وثلاثين لغة فقط!

وأيّاً ما يكن الشأن، فلا يُخجل، اليوم، العربية أن تأخذ هي أيضاً من بعض اللغات العالمية الكبيرة لإثراء جهازها المصطلحاتي، وقد كانت هي أمّتها، حين كانت حضارتها زاهية، يلمح من هذه المصطلحات عبر قريب من عشرة قرون.

ونلاحظ، في هذا السياق، أن كلّ حق من الحقول المعرفية يصطبغ مصطلحاته الخاصة له، الموقوفة عليه؛ وذلك مثل التخصصات العلمية، والحرف، والمصناعات، والفنون على اختلافها. وتزداد اللغة سعة ولزاً كلما قُبِئت لاستعمال علم جديد؛ فالمصطلحات السيمائية، ومصطلحات كثير من الفنون والعلوم الجديدة مثل الطيران، وصناعة السيارات، والإعلام الآلي، والصناعات التعلّقية، وأنواع الرياضة، لم يكن لها وجود يُذكر في القرن التاسع عشر، مثلاً. في حين لم يكن الناس يعرفون كبير شيء مما يعرفونه الآن من المصطلحات المستعملة في مجال الصناعة الإعلامية بأشكالها المختلفة. ويبيّن لنا من بعض هذا أن أية لغة قابلة للتطور إذا كان الناطقون لها، من أهلها، قادرين على إثراء المعرفة، وتطوير حقول العلم.

ولقد كان أبو عجمان عمرو بن بحر الجاحظ اهتدى إلى التدبير في هذه المسألة منذ اثني عشر قرناً حين لاحظ أن لكل قوم ألفاظاً خَلِيتْ لديهم فتراهم يردّدونها بأعيانها في اصمالاتهم¹؛ وهو ما يُعرف اليوم باللغة

16 - الجاحظ، المجرى، ج 3، 366.

الوظيفية¹⁷ بحيث تجد أهل كل حرفة يصطنعون مصطلحات موقوفة عليهم: تتخذ دلالاتها معاني غير المعاني العامة إن وجدت؛ وإلا فالهم قد يصطنعون لغة (بمعنى «مصطلحات»، هنا) لا توجد في الاستعمال المعجمي العام.

ذلك، وإن أكثر اللغات تطوراً في العالم هي الدُّرُها على إيجاد المصطلح اللائق للمعاني الحضارية الجديدة، والمستكشفات الطارئة في كل حقول المعرفة. واللغة القادرة على إيجاد المصطلحات المتممّة للحياة المحليّة، والعادات والتقاليد الفولكلورية كإيجاد آلاف المصطلحات للمرتفعات الحضارية القديمة، التي نعدها نحن اليوم بدائية، ولكنها كانت على عهدها مصطلحات تقنيّة لكلّ المُسمّيات التي كان العرب القدماء يستعملونها في حياتهم اليومية، قد تكون من حيث المبدأ، وعلى مستويات متفاوتة من الكفاءة، قادرة على ابتكار أدقّ المصطلحات وأكثرها تعقّداً واختصاصاً في حقول المعرفة؛ سواء علينا أكان ذلك متمحّضاً للعلوم الإنسانية ومفهمّة المعرفة فيها، أم متمحّضاً للعلوم الدّقيقة وتذليل المصطلح اللائق بكلّ الوظائف التقنيّة، وحركة الآلات الصناعيّة وتضارّرها لما بينها لإنجاز وظيفة محرّك أو آلة أو جهاز لدى نهاية الأمر.

والذي ينظر في العريّة كيف كانت أيام الجاهليّة الأولى، ثمّ كيف أصبحت في العهد الإسلامي، ثمّ في العهود اللاحقة، ويقارن التطوّر الكبير الذي أصابها في تلك الأطوار التي اعتزّولها، وكيف انتقلت معاليها من

17- شبه العريّة المتحمّسة إلى هذا الحرف "تقني" (مثل مدينة، سفينة)، ولكنّها حاربت الاستعمال الشائع في لغتها العامّة.

الدلالة المحسوسة إلى البدلالة المجردة بشكل متدرج، يتبين له أن هذه اللغة لم تكن لتكون لغة الشعر الحشيب كما يتهمها بعض الذين يناصبونها العداء والبغضاء، ولكنها كانت لتكون، إلى ذلك، لغة فكر وحضارة وتكنولوجيا. فلقد جذ في هذه اللغة، منذ ظهور الإسلام إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، آلاف المصطلحات؛ ذلك بالآلة مجد روعة اللغة يُنشئون مصطلحاتهم من عامة الاستعمال اللغوي، ولم يأت روعة الحديث النبوي الشريف، وعلماء النحو، وعلماء الأصول، وعلماء البلاغة إلا بعض ذلك. وكان ذلك كله قبل أن يصل إلى العربية الفلاسفة والبياطرة والأطباء والرياضياتيون والفلكيون والكيميائيون والموسيقون والحرفيون وسواهم؛ فإذا كل فريق من هؤلاء يضع لحقله العربي مصطلحات يرددها أو يحاجها... ولم نحر على أثر، في تاريخ الثقافة العربية، لشكاية واحدة مكتوبة أو مروية، عن صعوبة ما سادرت سبيل العلماء العرب في إيجاد مصطلحات من لغتهم لحقول تخصصاتهم؛ ابتداءً من لعرب الدواوين الذي قام به صالح بن عبد الرحمن كاتب الحجاج بن يوسف الظففي، وصاحب دواوين العراق¹⁸، إلى اختراعات الخوارزمي، وجابر، والكندي، واستكشافات ابن الهيثم، وعجائبات الطبيب بختيشوع، وسواء ذلك مما ليس هذا مكان تفصيل القول فيه..

ولا يقال إلا نحو ذلك في شأن العربية لو قارنا بين حالها في بداية القرن العشرين فقط، مثلاً، وكيف كانت ركيكة ضعيفة إلى حد بعيد حتى على مستوى التسج الأدبي، وعاجزة عن استيعاب مصطلحات العلوم بشكل

18- أبو الهيثم المروزي، كذلك في اللغة والأدب.. 1. 359. هناك، ويقال: إن صالح بن عبد الرحمن كان يرى رأي الخوارزمي ويحكم عليه. وقد فقه بنو لمية.

يدعو إلى الرُّقاء؛ وبين حالها لدى بداية القرن الواحد والعشرين وكيف اغتدت رشيقة صقيلة، وفتية حجة. وكلّ هذا التطوّر الذي أصابها إنما كان بفضل جهود العلماء، ومؤسسات التعليم على اختلاف مراحلها وأنظمتها، ومعها دور النشر، ووسائل الإعلام الرّصينة على تباين قواها... وبعض ذلك أمت العربية على ما نعرفها عليه في الوقت الرّاهن: رشيقة مصقولة، وحجة متحفزة، يُحسنُ مستعملها، التحكّم فيها، على أنّها لغة في ريعان الشباب؛ وكان الزمن المتطاوّل الذي مرّ عليها لم يتلّ منها شيئاً، بل كأنه لم يزلّها إلاّ جدةً وعقلاً؛ وذلك بفضل ما جدّت من إياها، وكصّرت من شباه.

في حين لا نزال نحن اليوم لضعج بالمُعانة والشكّات، وكنادي بالويلات والبلات، وذلك أمام تكاسلنا وتقصيرنا، في حقّ التحصيل اللّغويّ، من هجر هذه العربيّة عن أن تَسعَ مصطلحات العلوم والفنون والتكنولوجيا والعلوميّة على العهد الرّاهن؛ فنزكّر أن نقلّ هذه المصطلحات جاهزةً معلّبةً مقرّطةً من أهل الغرب؛ كما نزكّر أن نستهلك ما يَرِدُ علينا معلّباً مقرّطاً من بضائع أهل الغرب أيضاً. التشطين العاملين، دون أن نفكّر، أو لكاد نفكّر، في أن نصنع، نحن أيضاً، مثلما يصنعون.

ولقد نظرنا في هذا الأمر طويلاً، وقلّناه على جملة أوجهٍ فبيّن لنا بعد أمة أنّ سبب هذه المحنة اللّغويّة، على عهدنا الرّاهن، يعود، في الغالب، إلى أنّ العلماء الذين يشغلون بمقول العلوم مثل الهندسة والرياضيات والطب والصّيادلة والإعلام الآليّ. وسائر الحقول التكنولوجيّة التي لراها، والتي قد تكون في نفسها حقاً كذلك، متاهيةً التصيد: لا يعرفون العربيّة العالية التي تمكّنهم من

إيجاد مقابلات عربية سليمة لوظائف الآلات والأجهزة التي يعاملون معها جملة أو تفصيلاً. ولَمَّا لم يَتَحَّ لهم أن يَتَلَقَّوا تَكْوِينَهُم الْعَالِيَّ بِالْعَرَبِيَّةِ السَّليمةِ، وَلَمَّا كانوا قاصرين، أو مقاصرين، في التعامل مع هذه العربية باحترافية كاملة نتيجة لذلك، فقد وُسِّسَ لهم أَنَّهَا عاجزة عن سَعَةِ تلكِ المعاني التكنولوجية اليومية التي يعاملون معها في مُخْتَرَاتِهِمْ وفي بِحُولِهِمْ التي يَكُونُ، وفي مُحَاضِرَاتِهِمْ التي يُلقُونَ، لَوْفَعُوا في اليأس واستراحوا في حينَ أَنَّ الخِطْلَةَ هي أَلَهُم هم العاجزون! وأَمَّا الَّذِينَ يعرفون العربية في العالم العربي، معرفة عالية، فهم أساساً أساتذة اللُّغة العربية وأدبائها، أو قل طائفة منهم على الأقلِّ حَتَّى تكون في قلوبنا صادقين، وأمثال هؤلاء لا يستطيعون إيجاد مصطلحات لوظائف آلات لا يعاملون معها، ويجهلون أسرار ارتباطها، وعَلَيَاتِ عِلَالَاتِ بعضها ببعض، فكيف نطالبهم بما لا يجوز؟!

وبين هاتين المواقفين صاحبت العربية. وفي الحالين الالئتين ليست المنظومات التربوية بريقة لما وقع للعربية من سوء الطالع، وتخلَّف عن بعض الرُكُوبِ الخابط.

وكان من الأثرى تضافر جهود هؤلاء وأولئك، على صعيد واحد، وفي هيئة واحدة كأن تكون مجامع اللُّغة العربية أو مراكز البحث، من أجل ترقية العربية وجعلها تواكب مع كُلِّ المستجدات والحاجات التكنولوجية. وحَدِّثُوا لو سَجَّلْتُمْ مشاريع بحثٍ لترقية العربية يشترك فيها المشاركة والمشاركة ويموتها أحد الأسخياء العرب، في غياب الهيئات العربية الرسمية واشتغالها بمزبقات موظفيها العالية، حَتَّى كَالهَا لم توضعَ إِلَّا للارتزاق!...

وعلى أن هناك، بنعمة الله، استثناءات في كفاءات عربية لمصادف هنا وهناك: تتحل في علماء يجمعون بين إتقان العربية بالإضافة إلى التمكن من الإلمام اللغوي بتخصصهم العربي. وعلى أمثال هؤلاء يُعَلَّقُ الأمل في تطوير العربية. ولقد ابتكر العلماء عدّة تقنيات اسميائية لتطوير المصطلح العلمي، ويسر الاهتمام إلى إنشائه، ومن ذلك:

1. اسمال «اللاحقة العلمية» التي كانوا يطلقون عليها «الياء الصناعية». وهذه التقنية لم تكن موجودة في العربية لا على عهد الجاهلية، ولا في أوّل الإسلام، ولكنها جاءت من توليد العلماء للدلالة على الملهية، والترعة مثل قولهم: «التظرية» الآتية من النظر.

2. ومن ذلك استعمالهم بناء «مُعَلَّلَة» للدلالة على جملة من المعاني الجديدة مثل «تلفزة». وربما قالوا أيضاً: «تلفن» فيكون المصدر هو «التلفنة» (وإن كان هذا المصدر لا يُسعمل في اللغة العربية المعاصرة، وهو من أصل أجنبي على كلّ حال)، كما قالوا: «محخص» إذا حوّل التخطيط السياسي النظام الاقتصادي من القطاع العام إلى القطاع الخاص، وهي فصيحة عالية، على الرغم من عدم وجودها في المعاجم العربية فيما يوجد بين يدينا منها على الأقل، لأنها مقيسة على بناء «محخص» الحق، ومحخص الشيء في الشيء، إذا تمكّن فيه. والعوام يطلقون على هذا المفهوم «المحوصنة»، ولا صلة له والأمثلة («الجوسنة» مثلاً)، بالعربية...

3. ومن الاستعمالات الجديدة الفصحى السليمة لترقية العربية المعاصرة بناء «فاعول» الذي يشيع في العربية القديمة مثل الفاروق، والجاثوم، والباروك¹⁹، فنواً عليه فقالوا: صاروخ، وناسوخ (فاكس)، وحاسوب. ومن الناس من يطلق على هذا الجهاز العجيب مجرد مصطلح «حاسب»؛ مع أن هذا البناء لا مبالغة فيه؛ فهل حقاً جهاز «الحاسوب» هو مجرد حاسب؟ (ويجب هنا، مراعاة الوظيفة التقنية التي تؤديها الآلة لاستعمال مصطلح لائق بطاقة وظيفتها حقاً، ولو خيّرنا أنا في تسميته لكنت أطلقت عليه «الذاكور» لسعة الذاكرة التي يحويها، ولتذكره كل ما يترن فيه من معلومات...).

ونلاحظ أن معظم الاستعمالات الاصطلاحية تؤخذ غالباً من اللغة العامة المستعملة، ثم تحمّل بدلالة جديدة تخرج لها عن نطاق الاستعمال الجاري كما يصادفنا ذلك في مصطلحات الإعلام الآلي: قرص، واستكشاف، وحقل، ورمز، وصورة، وحظ، وفتح، وإفاء، وإغلاق وملف، وتحرير، وتسييل... لمثل هذه المصطلحات هي في أصلها المعجمي ألقاظ ذات دلالات أخرى؛ فانضلت الدلالة من عام إلى خاص...

ولعل الصعوبة التي تساور سبيل إيجاد مصطلحات جديدة في العربية:

1. إن الناس، في عاقبتهم، غير متضلعين في العربية القديمة التي كثير من معانيها يصلح لأن يُحتجى، ويستعمل في معانٍ عربية جديدة (كما لمجد ذلك في أمر

19- يشك في عرته «هكابوس» بلغم الساتع في العربية المعاصرة ترجمة لفظ الفرنسي «Cauchemars». ومن الأفضل أن يستعمل في اللغة الأدبية على الأثر «الجاثوم» أو «الباروك» وإن كنا نميل إلى سلامة لفظ «هكابوس» بناء على معاني القوة والصلابة التي تؤديها في الدلالة المعنوية العربية.

الحاللة، والسيارة والقطار، وهلم جرا...)، بدلاً من الإِسْقَاء من اللغات الأوربية التي تستقي، هي أيضاً، من الإغريقية القديمة، واللاتينية المقرضة.

2. إنَّ المضيَّ في نَحْت المصطلح في اللغة العربية، من الرباعيِّ والخماسيِّ لفظ، كثيراً ما يُفَضِّي إلى عرقلة علمية أكيدة؛ ذلك بأنَّ العربيَّ قد يلمون بمصطلحاتهم العلمية والفلسفية واللسانية وسواها في الطَّوْل إلى ثلاثة عشر حرفاً كما في الفرنسية، وإلى خمسة عشر حرفاً أو أكثر كما في الألمانية؛ وذلك على أساس أنهم يركَّبون المصطلح الواحد في الغالب من معنيين اثنين؛ في حين لا نَعْمِدُ نحن إلى تركيبه، في السلوك المعاصر، ولكنَّ إلى استعمال الوصف؛ فيختدي المصطلح مركَّباً من لفظين اثنين (أو قل من صفة وموصوف) مثل لوهم: «التحليل النفسي». وهذا أمر غير مقبول في صناعة المصطلح. وإذا أصررنا على التردّد في تطويل المصطلحات العلمية الجديدة بتدعيمها في لفظ واحد كجميع المصطلحات في كلّ اللغات الحيّة؛ فإنَّ العربية توشك أن تظَلَّ تكابد هذا التقصُّص. إنَّ كثيراً من المصطلحات العلمية الجديدة نقلها بجملة من الكلام، وفي أحسن الأحوال بصفة وموصوف، أو مضاف ومضاف إليه، وإلما المصطلح يجب أن يكون لفظاً واحداً متصلاً بسيطاً أو مركَّباً، لا جملة من الكلام.

وحجَّتنا في ذلك، أولاً، أنه لم يُعْذَ هناك عربيٌّ واحد على الأرض ينطق العربية على السَّيِّقة التي كان الأجداد في الجزيرة ينطقونها عليها إلى نهاية القرن الثالث للهجرة على أقصى تقدير؛ وأنَّ كلّ الذين يصطنعون المصطلح هم من العلماء؛ فإين التخوف؟ ولمَّ التردّد؟ إنَّ اللغة العلمية بدون الالتحاد إلى

التركيب المزدجيّ واتّخت وسوّاهما من وسائل الصّياغة العربيّة، وأدوات التوسّعة اللّغويّة؛ فإنّ تطوّرها سيظلّ في مجال العلوم والتكنولوجيا محدوداً جداً.

ثمّ حبّبتنا في ذلك، آخرّاً، أنّ اللّغة العربيّة لا ترفض أن يكون في الفاظها تسعة حروف مثل قولهم: «المُسْتَشْرَوَات»، مع أنّ هذا اللفظ العربيّ القديم الذي ذكره امرؤ القيس في معلقته ليس مصطلحاً في أصله، ولكنّه لفظ من الإستعمال العامّ...

وأياً ما يكن الشّان، فإنّنا لا ننكر الجهود الثّاقّة التي لم يرح العلماء العرب يذلّوها، في مختلف حقول المعرفة، من أجل تطوير اللّغة العربيّة وإيجاد مصطلحات لائقّة لمعانٍ جديدة لها. غير أنّ كلّ ذلك لا يزال مفضّراً إلى جهود إضافيّة مُمتنّهجة غير اعتباطيّة، ومتضافرة غير مشقّة، ومستمرّة غير منقطعة، إذا شئنا أن يكون للعربيّة شأن في المستقبل، كما كان لها شأن في الماضي.

ذلك، وقد نكون، نحن العرب، من أقلّ الأمم حظواّ رعاية بالتّجبّت في اصطلاح المصطلحات، وما يتطور دلالتها من تطوّر مستمر، وما يسبق لشوئها من خلفيّات معرفيّة؛ وهو أمر جعل لغتنا القديمة المعاصرة تظلّغ، وهي تتناول الأكاداس المكتسبة من هذه المفاهيم الجديدة التي تتدفّق علينا من الغرب كالسيل، أو حتّى المفاهيم القديمة التي اتخذت لها رداء الحدادّة، فطوّرت وتغيّرت، ونحن تابعها وكأنا للهث وراءها.

والسّوءة السّوأى، أنّ بعض المفاهيم راجت وتطوّرت بين الكتاب العرب في غياب المعاجم العربيّة المعاصرة، النّاصرة، التي لئفها كثيرة التردّد في التعامل

مع هذه المفاهيم التقليدية الجديدة من حيث نجد المعاجم، والموسوعات، الأجنبية
لأولها عناية شديدة، إذا استعملها كتاب محققون موثقون.

ولكن لماذا مقارنة هذه المفاهيم الثلاثة (نظرية- نص- أدبي)؟ لقد
قلنا: إن هذا الكتاب يقوم على هذه الثلاثة المفاهيم الكبرى في عامة فصوله،
وعلى وضوحها النسبي فلا مناص من مقاربتها بالبحث والتحليل والمقارنة؛
لأن أجدر الناس بالخطأ، وأكثرهم تعرضاً للزلل، وأولئكهم في الغمّة
والسُود، قد يكون هو ذلك الذي يُعَدُّ كل شيء واضحاً سهلاً. وتلك
سيرة قد تجعله يحوم ولا يقع، ويتوهم ولا يتحقق. فما شأن، إذن، هذه
المفاهيم الثلاثة الآتفة الذُكُر؟ وما الأطوار التي درجت عليها في مسارها حتى
وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم من الدلالة المعرفية، بعد الانتقال من مجرد
الاستعمال المعجمي البسيط إلى مستوى التُحوّلة المفهومية؟ وما شأنها في
النراث؟ وما خطبها في الحداثة؟... وهل هي من الوضوح والدقة في الأدهان
على التحر الذي يُغَال؟ أو هل هي إشكاليات شديدة التعقيد، كثيرة
التعاريج؟ ذلك ما سنعاول الخوض فيه فيما يلي.

أولاً- بحث في مفهوم «نظرية»:

إنَّ مفهوم «نظرية» (Théorie, Theory) مصطلح مشترك بين العلوم جميعاً؛ فهو من المصطلحات التي تشيع في كلِّ العلوم، وهو مفتاح المفاهيم التي تروج فيها، وأداة صارمة لجماع قواعدنا وأصولها.

ولقد يُعَدُّ مفهوم «نظرية» من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة، وعصرها في اللغة العربية حيث كان العرب عرفوا، أوَّل الأمر، فيما يبدو، معادل هذا المفهوم تحت مصطلح «التنظر» بمعنى «الفكر الذي يُطلبُ به علم أو غلبة ظن»²⁰، لا النظرية بمفهومها العلمي الفلسفي المعاصر. ويبدو أنَّ مصطلح «نظرية» جاء من «التنظر»، بإضافة ياء الرعة (أو الياء الصناعية باصطلاح النحاة العرب). ولقد حاولنا نحن أن نتابع استعمال هذا المفهوم عبر جملة من الكتب والآثار فوجدناه يتخذ له معاني مختلفة، ولكنها على ذلك متطابقة. ونعرض الآن لجملة من هذه الاستعمالات.

أولها: نصَّ قرآني وهو قوله تعالى: ﴿لَمَّا نَظَرَ، ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ﴾²¹ فقد ذهب بعض المفسرين إلى عقلية المعنى للنظر في هذه الآية، لا إلى بصريته. ومن أولئك ابنُ كثير الذي ذهب إلى أنَّ معنى «نظر»، في الآية، يعني إعادة النظر والثبوت.²² وإلى بعض ذلك ذهب الزمخشري أيضاً في تأويل «نظر»، في الآية، إذ قرَّر، بعد أن كان فسره بالمعنى البصري الظاهر، أنَّ المتحدث عنه في بعض هذه الآيات: «لنر ما يقول» ثمَّ نظر فيه، ثمَّ عبسَ لَمَّا ضاقت عليه

20- البلاغ، في المعجم الفلسفي، جلد ص 475.

21- سورة المدثر، الآية 21- 22.

22- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 7/ 640.

الحليل ولم يدِرْ ما يقول».²³ وأوضح الشيخ أنّ النظر في هذه الآية أوّلَى له أن يُحمَل على ما قبله وهو التقدير. والتقدير هنا معنوي، فيكون النظر، هو أيضاً، بمعنى القائل والتفكير.

ونالها: نصوص كثيرة لأبي عثمان الجاحظ، ورد فيها النظر بمعنى التفكير والقائل والتدبر والتثبت، وما في حكم هذه المعاني التي تنافى العقل الحركي المادّي كالضرب والركض والمشي ونحوها. ولما عثرنا عليه من استعمالات الجاحظ قوله في كتاب الملتين: «ومنى أهل النظر، لم تسرغ إليه المعاني».²⁴ وأوضح أنّ معنى «النظر» هنا وارد بمعنى التفكير والقائل، لا بمعنى الرؤية البصريّة المادّيّة.

وقد تكرر النظر بمعنى التفكير كثيراً في رسالة «المسائل والجوابات في المعرفة»²⁵، وذلك بحكم أنّ الجاحظ كان يعرض تقرير أصول «نظرية المعرفة» فاضطّر إلى تكرار هذا المصطلح في عدّة استعمالات متشابهة، وعبارات متقاربة، وهي في معظمها دالة على التفكير كما في قوله: «وهل رأيتم أحداً اكتسب علماً قط، أو نظر في شيء إلاّ وأوّل نظره إنّما هو على أصل الاضطراب، لأنّ المفكر لا يبلغ من جهله أن يستشهد الخلفي، بل من شأن الناس أن يستدلّوا بالظاهر على الباطن، إذا أرادوا النظر والقياس ثمّ هم بعد ذلك يُخطئون أو يصبون».²⁶

23- المرجع نفسه، الكشف عن حقائق خواصّ النبيل، وعيون الأكليل، في وجهه الثاني، 4. 649

24- الجاحظ، رسالته، تحقيق عبد السلام عارون، نشر الحلبي، القاهرة، ط1، 1979، ج. 3، 29.

25- م. س. 4، ص. 34 وما بعدها.

26- م. س. 4، 33-34.

ووجدنا الجاحظ يقرن كثيراً بين النظر والفكر، كما كان جاء ذلك الاستعمال في القرآن العظيم²⁷ فيقول: «وهو لم ينظر، ولم يفكر»²⁸. ويقول: أيضاً مع النص القرآني: «إله نظر، وفكر»²⁹، ثم يقول تارة أخرى: إله لم ينظر، ولم يفكر»³⁰. وواضح أن «النظر» في استعمالات الجاحظ ورد بمعنى التفكير، أو ما سبقه، أو ما يحوره، فهو أَوْج في جماله، وأجرى في مُضْطَرَبه.

ولجد تركيب (ن ظ ر) يرد كثيراً في الكتابات العربية القديمة، ولا سيما لما له صلة بالمعرفة وعلم الكلام، والمناظرات العلمية، حيث نلني هذا المصطلح يعاثر في مناظرة أوردها أبو حيان التوحيدي، كانت وقعت بين أحد أعضاء «جمعية إخوان الصلّا»، والحريري غلام ابن طرارة.³¹

كما كانت ثقافة المناظرة في القرن الرابع للهجرة جارية بين كبار المطلقين، ولعل من أشهر هذه المناظرات الأدبية إطلاقاً ما جرى بين أبي بكر الخوارزمي وأحمد بن الحسين المملاقي (بديع الزمان) صاحب المقامات، فقد كتب عن هذه الحادثة المملاقي نفسه فقال: «(...) ما جرى بيننا وبين أبي بكر الخوارزمي من مناظرة مرّة، ومناظرة أخرى»³².

وعلى الرغم من نواتر هذا الاستعمال لهذا اللفظ في الكتابات الفكرية والعلمية في التراث العربي الإسلامي، إلا أننا لم نصادف واحداً من المفكرين

27- سورة النّشء، الآية: 20-22.

28- الجاحظ م. م. ص. 4-60.

29- م. م. ص.

30- م. م. ص.

31- ينظر أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 2، 11 وما بعدها.

32- كشف البيان عن رسائل بديع الزمان، ص. 28-30. نشر الطبعة الفكتوليكة للأبّاء اليسوعيين، بيروت، 1890.

العرب القدماء، في حدود ما انتهى إليه علمنا، اهتدى إلى ابتكار مصطلح «نظرية» بإضافة ياء الرعة (أو الياء الصناعية فيما يزعم النحاة العرب)، ليصبح لفظاً ذا دلالة اصطلاحية، وإنما كانوا، كما رأينا، يجزئون باصطناع لفظ «النظر»، دلالة على هذا المعنى. وكثيراً ما كانوا يقرّونونه بالعلم والفكر كمنظّاهِته على أداء المعنى العربيّ لما كانوا يغيثون تحمّله إياه من معنى النظر. ولقد لاحظنا أنّهم كثيراً ما كانوا يصطنعون مصطلح «التفارة» كما نلاحظ ذلك في نصّ للجاحظ: «فيا أيها المتكلّم الجّماعي، والمضغف السّي، والتفّار المتعزّي»³³ معنى «المنظر» في اللغة المعاصرة؛ إذ ليس «التفّار» في الشيء (وربما يكون التفّار أجمل من النظر والفهم في السمع) إلّا كثير النظر، أي كثير التفكير والاستنتاج في المائل العقليّة الخالصة، والفكرية المحضة؛ فهو كأنه يقرّر نظريّات المعرفة ويقلّبها في أصولها العليا.

ونتيجة لإجتراء المفكرين العرب القدماء بمصطلحيّ «نظر»، و«نظار» (أي ما يقابل في الاستعمال الحديث، تقريباً: «نظرية»، و«منظر») فإنّ مصطلح «نظرية»، في حدود ما بلغناه من الإطلاّع، ظلّ غائباً من المصطلحات التقنيّة والفلسفيّة والعلميّة في التراث العربيّ، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك. غير أنّ استعمال المعادل هذين المعين أمر مشروع؛ فليس ضرورة أن تُصادف هذا المصطلح بلفظه قائماً في التراث العربيّ لنستدلّ على وجوده فيه؛ وإنما يمكن أن نجزيّ بمعادله كما رأينا.

33- الجاحظ، صناعة الكلام، في رسائل الجاحظ، ج 4، ص 243.

والحق أن هذا المصطلح لم يُرَجَّح، في حقيقة الأمر، حتى في اللغات الأوروبية الحديثة مثلاً، إلا في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد، وفي عام 1496 تمجيداً.³⁴ وقد نقله اللغات الأوروبية الحديثة، خصوصاً الفرنسية والإنجليزية والإسبانية (Teoría, Theory, Théorie) من اللغة اللاتينية (Theoria)، ويبدو أن اللاتينية نقلته عن الإغريقية (Theôrein). وكان هذا اللفظ الإغريقي يعني لديهم الملاحظة والتأمل.³⁵ ويبدو أن المفكرين الإغريق كانوا يطلقونه على مجموعة من الملاحظات والتأملات التي كانت تشغلهم في التطلع إلى معرفة طبيعة بعض الظواهر الكونية مثل ملاحظة حركة الكواكب، ولكن بعد أن كان علم الفلك مجرد وصف وتأمل وملاحظة، أي قبل أن يصبح بناءً وحساباً دقيقاً للعلاقات الرياضية.³⁶

والنظرية، في المفاهيم الفلسفية الغربية، هي «مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنظمة التي تخضع للفحص التجريبي، وتكون ثابتها وضع حقيقة لنظام علمي»،³⁷ أي هي مجموعة متسقة من الافتراضات التي تكون قابلة للخضوع لنظام التحقيق والتلقيق.

إن الافتراض، والاتساق (Cohérence) والتثبت هي عبارات ذات شأن في تعريف مفهوم «النظرية»، ونهض معياراً دقيقاً للتمييز بين ما هو، حقيقةً، نظرية، وبين ما هو غيرها،³⁸ أو هي، أخيراً، «قضية ثبت برهان».³⁹

34 - Cf. (Graad) Robert, Théorie.

35 - Ibid.

36 - Cf. Didier, Dictionnaire de philosophie, Théorie.

37 - Petit Larousse, Théorie.

38 - A. J. Grimas et J. Courtès, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p.394.

ويزيد قرعاس وصاحبه هذا المفهوم توضيحاً وتدليلاً حين يقرآن أن
 القصد من وراء مفهوم «نظرية» هو «مجموعة متاسقة من الافتراضات
 الجديرة لأن تخضع للتدليل: الفراض، وتناسق، وتدليل: هي الحدود المفاتيح
 لتعريف مفهوم النظرية».⁴⁰

وانطلاقاً من هذه التعريفات يتعين لنا أن مفهوم هذا المصطلح، في كل
 الأحوال، يحتاج إلى برهان لكي يرقى إلى مستوى الجهاز الذي يسر الفكر
 وينظمه ويُعلمه؛ إذ ليس كل رأي قابلاً لأن يرقى إلى مستوى النظرية، مادام
 مجرد رأي أو فكرة أو تصور أو غمط أو تناسق، أو تدليل، والفراض: ما لم
 يوضع في محك العقل الفاحص، وبوتقة الملاحظة المدققة التي تصهره صهراً.
 إن أي رأي مهما ينتم إلى المفاهيم العلمية يُعجز عن أن يرقى، وحده، إلى
 مستوى النظرية أو درجة القانون الكلي، بل يجب أن يمر هذا الرأي بمراحل
 مصددة، وتضاف إليه آراء أخرى ضمن مساراته المنهجية والموضوعية معاً، ثم
 يوضع تحت شروط التجربة العلمية الصارمة من أجل تحليل ظاهرة خاصة،
 كما يحدث ذلك في نظرية سقوط الأجسام، أو مثل النظام الذي يحلل طبيعة
 مادة المادّة (نظرية الذرة)، أو مثل النظام الذي يبرهن على كل ظواهر
 الكون (نظرية النسبية)؛ غير أن من الجائز أن تكون النظرية مجرد مجموعة من
 الآراء التي ترمي إلى توجيه الفعل اليومي (النظرية السياسية).⁴¹

39- جميل حبيب، المصمم الفيلسوف، 2، 477. وينظر أيضاً المصمم الوسيط (نظر) ولا يفري من غل عن الأمر
 دون أن يميل عليه. ولا بد من أن يكون الأحداث تأليفاً هو الظنون هذا.

40 - Courtès et Grémias, op. cit., Théorie

41 - Didier, op. cit.

وبناءً على الساهل الأخير الذي يُعَدُّ مجموعة الأفكار والآراء التي يروجها حزب من الأحزاب، أو سياسي من الساسة (وقد يكون صاحبه جاهلاً لا حظاً له من العلم) نظرية؛ لأننا قد نعدّ كل ما يشبه ذلك من الأفكار الموضوعية حول علم من العلوم الإنسانية، أو فنٍّ من الفنون الجميلة، أو جنس من الأجناس الأدبية نظرية أيضاً. ويبدو أنّ بعض ذلك هو الذي يكون محلّ النقّاد المعاصرين على اللّهج بتّرداد مصطلح «نظرية» فإذا للأدب نظرية، وللنقد نظرية، وللرواية نظرية، وللشعر نظرية، وللنص الأدبي نظرية، ولهم جرّاً. والذي ينهض بذلك إنما هو ينظر، فهو منظر (أو هو «نظّار» باصطلاح الجاحظ). والتظنير من الألفاظ التي لَمَّا تُلجّ المعجم العربي المعاصر حيث إنّ «المعجم الوسيط» مثلاً (وهو آخر معجم يؤلّف تحت إشراف مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة في طبعته الثانية)⁴² نجده يذكر لفظ «نظر» بالمفهوم الذي كان ورد عليه في المعاجم العربيّة القديمة إذ يقول: «نظر الشيء بالشئ» ناظره به.⁴³ فإين هذا من ذلك؟ ولكن إذا كان لفظ «التظنير» لم يلجّ الفهرستيّة نفسها، مثلاً، إلّا في سنة 1927، فإننا لا ننتظر من المعاجم العربيّة التي ليس في استطاعتها، في الوقت الراهن على الأقلّ، التّاريخ لِمِلاذ الألفاظ العربيّة ومتابعة تطوّرها عبر التّاريخ الطويل أن تذكر مصطلح «التظنير» في

42- بما يلاحظ أنّ للشرقي على طبع «المعجم الوسيط» نسوا أن يذكروا تلوين الفصح، وهذا من أعرب الصحاحات التي تدعو إلى المزج على ما آل إليه الفكر العربي المعاصر. فبعد أن وجدت الأمم العظيمة نصير طبعاً حديثاً لكلّ سنة على التوال، فإننا عن حين نطبع «معجمنا» لا نأبه بالمرن سهل تزيين طبعه، بما بقي من العظيمة الأولى في الأولى والأخيرة والمطبعة والمطبعة!

43- للمعجم الوسيط، نقر.

مداخلها، وتعرّله على أنه الآراء السياسية أو العلمية أو الفلسفية التي تصم
بسمه الأحكام الحتمية تحت شكل نظرية.⁴⁴

ويمكن أن نُعدّ النظرية جهازاً صارماً جامعاً لمفاهيم معرفية، أو أداة
معرفية، لتحديد المفاهيم وتناولها ابتداءً منطقتة التفكير، وعلمتة الاستنتاج.
فكانَ النظرية علمُ تكثير الأحياء، بالقياس والتوليد، على نحو واحد، وذلك
إذا أخذناها من قولهم: «لا تُنظروا بكلام الله (...) أي لا تقابل به، ولا
تجعل مثلاً له»⁴⁵... إنها مجموعة من الآراء والأفكار تثبت أمام العقل
ببرهان، وتكون قابلة لأن تُعربَل بما القضايا فيقع الاستنتاج بواسطة هذه
العربة إما أنها علمية فيتحكم فيها العقل والمنطق، وإما أنها مجرد آراء لا
ترقى إلى مستوى النظر.

ويرى عز الدين إسماعيل، في معرض حديثه عن النظرية التي يختارها
لطرق موضوع نقدي، أن النظرية قد تكون نظريات متعددة متشعبة الطرائق،
كلّ براها، أو يتناولها، من زاوية الخاتمة: «ونظرية الأدب، كما هو معروف
ومتداول، نظرية متشعبة الجوانب، وكثيرة المداخل، كما أنها تتطلب كثيراً من
التحليل المنطقي لعدد من المفاهيم والمصطلحات. ولذلك يمتحن لكل إنسان له
اهتمام بالموضوع أن يحدّد نفسه منذ البداية مدخلاً منهجياً بعينه حتى لا يضلّ
في سرايب هذه النظرية ولي آفاتها المتشعبة والمشاكلة»⁴⁶.

44 - Cf. (Grand) Robert. (Supplément). Théorisation.

45 - المرعشي، أسس البلاغة، نظر.

46 - مرعشي إسماعيل، اللغة والاعتقاد: نحو نظرية في تصور الأدب، في مجلة ثقافت، ص. 103، ع 9، 2004، بيروت.

وواضح أنّ النظر، في سياق آخر، يَرُدُّ مُنَافِضاً للتطبيق؛ فمن العلوم ما هو نظريّ بحت، ومنها ما هو تطبيقيّ صرف، والنظر جهاز متكوّن من مجموعة من الإجراءات والأدوات يسبق مجال التطبيق، فهو أساس القواعد العلميّة، وأصل الأصول التي ينهض من حولها التفكير السليم، أي المُعَدَّة للخضوع للبرهنة عليه، والقابل، في الوقت ذاته، للتصحيح والتمحيص والمراجعة المنطقيّة. غير أنّ التطبيق لا غنى عنه في مجال استثمار النتائج، واستخلاص الثمرات من البحث العلميّ، حيث بفضلُه تتجسّد النظريات المجرّدة، وتبلور الافتراضات القائمة، في شكل نتائج يُفيد منها الإنسان ويرتقي بها في حياته.

ذلك، وإلاّ قد وجدنا، هذه الأيام، كثيراً من الناس يتساهلون في التعامل مع مفهوم النظر لنجدهم لا يَرَعَوْنَ أن يعزّوا أنفسهم إلى طبقة المنظرين. ولعلّ هذا السلوك هو الذي جرّأ بعض من لمّا يرتووا من مدافع العلم ارتواءً كريهاً، ولا لهُمّوا في النقالة كهُمَا، ولا آدموا التقدّ حتى أذعن لهم بعنانه، فراحوا ينقدون وينقدون معاً أجناساً أدبيّة لا يكادون، في مُثَنّا لهم، يعرفون كُوعَهَا من بوعها؛ فإذا الواحدُ منهم يخوض في شأن الرواية، والآخر في مجال الشعر، ودون حياء! وهم يحكم هذا الغرور الذي ركبهم لا يجزئون بإبداء الرأي فتراهم يُعَمِّنون في الإصرار على الخطيئة حتى يتعصّبوا لآرائهم ويُفَقِّدوها من العلم والحقّ على شيء لا ينبغي أن يدبّ إليه الارياب. وأمثال هؤلاء لا يستحون أن يعزّوا أنفسهم إلى طبقة المنظرين؛ لأنهم يتوهمون أنّهم يخوضهم فيما لا يفقهون من العلم أدركوا درجة النظر،

وامتلكوا مفتاح المعرفة العليا. ولقدنا في الجزائر، وفي بلدان عربية أخرى أيضاً، من هؤلاء عدد كثير.

إنّ النظر بمفهومه التداول حقّاً يختلف اختلافاً مائعاً عن الإبداع؛ غير أنّ الدراسات التطبيقية أو القراءة التحليلية للنصوص الأدبية من جنس ما تنهض به المدرسة النقدية العربية المعاصرة والتي يتزعمها عصاة من التقاد المتألقين في المغرب والشرق لا ينبغي لها أن تختلف اختلافاً ما عن الكتابة الإبداعية الخالصة، انطلاقاً من كتابات بارط الذي يعدّ الكتابة كتابة واحدة، ويستريح!...⁴⁷ إذ ما أكثر ما نجد هؤلاء الدارسين الذين أطلق عليهم مصطلح «الجدّيديين»، لا الجدّد، يدعون، من حول إبداع آخر تارلوه بأقلامهم. وربما فاقوا الإبداع الأول الذي ساقوا من حوله الإبداع الثاني. ولا ينبغي أن تنأى كتاباتهم التحليلية هذه، عن الكتابة الإبداعية في النصوص التقليدية لهذا المفهوم.

ولكن ما علاقة النظرية والنظر اللذين خضنا في شأنهما، في الصحائف السابقة، بالنص؟ وهل نصّجت كلّ مراحل تكون النصّ كما يحمل العلم على أن يقرّر من حوله النظرية التي تنظر له، وتروصد مراحل معاضده، ولحظات ميلاده، من تأثير نصوص أخرى، ثمّ تأثيرها هو، فيما بعد، في النصوص اللاحقة في سلسلة لا تقطع ولا تنفصم؟ ذلك ما نودّ الخوض فيه في الفقرات الآتية من هذا الفصل.

47 لقد وقع لبعض القراء عن ذلك في الفصل الذي ولقنا بعضه على سبيلها النصّ الأدبي.

ثانياً - التصُّ اشتقاقاً ومفهوماً:

إنَّ بعضَ أن الجهود التي بُذِلَتْ في النصف الأخير من القرن العشرين، في أوربا وبعض البلدان الأخرى مثل الولايات المتحدة الأمريكية واليابان، مكَّنت للتصُّ الأدبيِّ من أن يرقى إلى مستوى يمكن أن يبلغ معه عالم التفكير الحقيقيِّ ولعلَّ من أشهر من تناول التصُّ في فرنسا خصوصاً، كما سنرى بخصيص في الفصول اللاحقة من هذا الكتاب، رولان بارت (Roland Barthes, 1915-1980)، وجولي كريستيفا (Julia Kristeva)، وجاك دريدا (Jacques Derrida)، وجيرار جينات (Gérard Genette)، وطودوروف (T. Todorov)، والريمس (A. J. Greimas)، وميشال أرنوي (Michel Arrivé)، وغيرهم كثير... ومن أشهرهم خارج فرنسا إمبرتو إيكو (Umberto Eco)، وميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، ورومان ياكسون (Roman Jakobson) وغيرهم أيضاً كثير...

وكانت المدرسة الشكلانية الروسية (Formalisme russe)، قبل ذلك، تطلَّعت بإصرار إلى علَمَةِ الأدب، ففرَّغت إلى اصطلاح هذا المصطلح العلميِّ الفلسفيِّ لتتخذَ منه دعامة لجمع أشدات عناصره، وتنظيم أصوله. ونلاحظ أنَّ الشكلانية الروسية ربما كانت أوَّل مدرسة نقدية كَلَّفَتْ باصطناع مفهوم «نظرية» في تاريخ الأدب حيث تصادف جملةً من الأعمال النقدية الجريئة ظهرت في الأعوام العشرين من القرن العشرين، ومن أهمها «نظرية الأدب»،⁴⁸ و«في نظرية النص».⁴⁹ كما ظهرت أعمالٌ نظرية أخرى للمدرسة

48- ظهر هذا الكتاب باللغة الروسية سنة 1925، وهو لوري تيتايوف، ثم ترجمه إلى اللغة الفرنسية طودوروف وظهر باريس سنة 1969. وقد أصبحت اثرًا كبيراً في الحركة النقدية الجديدة بتسا.

49- ظهر هذا الكتاب الذي قلَّه فكور دكولسكي، هو أيضاً، سنة 1925 باللغة الروسية. و ترجمه إلى الفرنسية لوري (G. Verret). وظهر بمطبعة لوزان السويسرية سنة 1937.

الشكلانية الروسية منها كتابات شكولفسكي (1916 - 1917) التي «يتاول فيها نظريات للغة الشعرية».⁵⁰

وحين شاعت هذه الأعمال الشكلانية بترجمتها إلى الإنجليزية والفرنسية انتشرت موجة اصطناع مفهوم «نظرية» لدراسة قضايا أدبية تطلعا من التقاد الجديدين إلى غلطة الأدب، أو محاولة غلغته على الآلل، كما يغل ذلك في المقالة التي كتبها رولان بارت في الموسوعة العالمية بعنوان: «نظرية النص».⁵¹

وامام هذا الكلف العلمى الشديء بالنص الأدبى والنظر له، انتقلت هذه المدوى العلية، على كل حال، إلى طائفة من التقاد العرب المعاصرين منهم عبد الله الغذامى، وكمال أبو ذيب، وعبد السلام المسدى، وحمادى صمرد، وعالدة سعيد، ومالك المطلبى، وعنى العيد، واعتدال عثمان، وصبرى حافظ، وصلاح فضل، ومحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وعبد الملك مرتاض⁵² وغيرهم...

لمن هؤلاء من انصرت غايته على القراءة التطبيقية، أو التحليلية للنص المقروء. ومنهم من ألقياه يزاوج بين النظر العارض والتطبيق المفصل. غير أننا لم نلغ، أو لم نكد نلغى، واحداً من هؤلاء الرد عالم النص

50 - G. Nival, Formalisme russe, in Encyclopaedia universalis, t. VII, p. 179-181.

51 - Cf. R. Barthes, op. cit.

52- ينظر فاضل نامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، في مجلة الفكر العربى القامرس، ع 48-49، ص 89. بروت، 1988. ولم يذكر نمر أسماء أمتلغا نحن من حمادى صمرد، وصلاح فصل. والمحق أن أسماء كثيرة حنا أصابت إلى الأسماء، التي ذكرها في معظم الأنظار العربية، ومن الصغر اليوم استعاب كل هذه الأسماء، التي أمتت نعى بالنص ونخلله وقراءته عناية منقطة فظم مما سبق من ترويج الأدب العربى..

الأدبي بكاتب كامل سوى معنى العيد التي حاولت تناول هذا الموضوع في كتابها. «في معرفة النص».⁵³ ولكن جهودها، هي أيضاً، كادت تضع في المزاوجة بين النظر والتطبيق، ولم تأتِ نحن إلا ذلك في كتابنا الأول عن الحدائق «النص الأدبي من أين وإلى أين؟»⁵⁴ حيث وقفنا القسم الأول على قضايا نظرية، في حين خصصنا القسم الآخر لتحليل نص لأبي حيان التوحيدي من أربعة مستويات. ولم يأت محمد مفتاح غير ذلك أيضاً في كتابه «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية النص»⁵⁵ حيث راح بين النظر والتطبيق. ولا يقال إلا نحو ذلك عن كتاب «الخطبة والتكبر» لعبد الله الغدامي.⁵⁶ ولعل أول كتاب في الحدائق العربية حاول أن يلامس القضايا المفاهيمية الخالصة دون الانزلاق إلى الإجراءات التطبيقية كتاب «الأسلوبية والأسلوب» لعبد السلام المسدي الذي ظهر عام 1977. وعلى الرغم من أن عامة الجهد انصرف إلى موضوع عنوان الكتاب نفسه، وهو الأسلوبية، إلا أن الجدير بالتقدير هو عهده في نهاية ملحقات للمفاهيم النقلية الجديدة لا ريب في أنه كان لها أثرها في تعميق المصطلح اللسانياتي وفتريه إلى أذهان القارئ العربي... ولا نريد أن نذهب إلى أبعد من ذلك، هنا والآن... وكل ذلك يجعل مجال النظر للنص الأدبي، في القيد العربي المعاصر الجديد، كأنه يظل بكرة إذا استثنينا مقتضات لكب، ومقالات متفرقة في المجلات العربية هنا وهناك.⁵⁷

53- نشر الكتاب دار الأمان الحديثة، بيروت، ط. 1، 1985. وقد تكررت الطبعة في العيد لعنق هذا الكتاب المجلد في 9.9.87 بمصاحف...

54- نشر هذا الكتاب دبران المطبوعات الثقافية، الجزائر، 1983.

55- نشر دار الترم للطباعة والنشر، بيروت 1983 (ط. 1).

56- ظهر بمجلة من النادي الثقافي، سنة 1983.

57- كما يهتف من ملك أن كان هناك دراسة نظرية إلى درجة صغاه للفرد الحفاني سنة 1986 بعنوان «نظرية النص الأدبي»، ونشرت هذه المقالة النظرية في دمشق والخلافة والجزائر.

وإذن، لغات الكتب التي ظهرت، في الفترة الأولى من عمر الحضارة العربية، عُيِّنَتْ بالتطبيق أكثر مما عُيِّنَتْ بالصغير، وكلّ ما في الأمر أنها كانت تتراوح بين الأمرين لما جعل تخصص كتاب برُمته للقضايا النظرية للنص الأدبي، باللغة العربية، أمراً قد يكون محموداً.

ذلك، وإن تركيب (ن من ص) ربما يكون غير محفوظ في اللغة العربية حيث لم تخصص معاجها إلا بالّلّ عناية، وذلك لنبرة المعاني التي وردت منه في لغة الضاد؛ إذ ما يشتهر منها هو فقط معنى الارتفاع والانصباب في مكان علي أصلاً، واستخراج أقصى ما في الشيء من طاقة بحيث تبلغ متنهاها.⁵⁸ وقد ألفنا شيئاً من الاختلاف ينسب بين ما ذهب إليه الزمخشري في أنّ «نص الحديث إلى صاحبه»⁵⁹ يكون بمعنى توثيق نسبه إليه برقمه وإسناده إلى صاحبه.⁶⁰ فكان الأصل في اشتقاق هذه المادة اللغوية: الاجتهاد والإغناء من أجل استخراج أقصى ما يوجد من قوة في حيوان أو إنسان أو آلة لوضعها موضع الاستمرار. ولفظ النصّ، لا مُصنَّعُهُ، هو حتماً ما يقابل في اللغة الفرنسية: «Performance».⁶¹ وقد ورد في مقنعة «القاموس المحيط للفيروز آبادي أنّ نص الشيء هو رقمه وبه سُمّيَ لأنه مرفوع الرتبة على غيره. وهذا الصليل في الاشتقاق من أحسن قرأنا عنه.⁶²

58- راجع أشهر شاعرة على هذا المعنى قول جرير: «نصّني جند كعب الرّم ليس بما حشّ إذا من حش ولا ينظّل»
59- في حاشيتي، أسس العلامة جبريل وحاشي الزمخشري يشهد على استعمال هذا المعنى لديهم وهو: «نص الحديث إلى أهله» ما لا يوافق في نفسه.
60- ينظر المرحوم، الصحاح، نصيب. والأصل في معنى النصّ كلف مصححاً به فيهم حين ترجم على النصّ ما عنده من قوة أو قسم فلا يترك منها شيء، وأصل قسم العين ورد عن الأسمي: «النص: قسم الشئ حتى يستخرج أقصى ما عنده» (جند الخلفاء)، ص 4.
61- جاء في معجم (Hachene encyclopédique) من تسمو هذا اللفظ: «التجربة طريقته التي يحصل عليها رياضي، أو حارس سبال، لدى إجراء مسابقة رياضية، وهو النتيجة الحاصلة من تجربة رياضية أو حوما...»
62- مقدمة القاموس المحيط، 1 - 23.

ورجحاً على ما مرّ في أصل اشتقاق هذا التركيب يتبيّن لنا أنّ النصّ كان يعني في العربية القديمة: الرفع والإظهار بالمعنى الحسيّ، والرفع والإسناد (سبة حديث إلى صاحبه) بالمعنى المجرّد، واستخراج أقصى ما في الإنسان أو في الحيوان أو في الشيء من قوّة كافية للإفادة عنها... فإين موقع النصّ الأدبيّ بالمفهوم الجاري عليه الاستعمال المعاصر بالقياس إلى ما ذكره المعاجم العربية؟ وهل النصّ هو استخراج ما في الكتابة من دلالة وقوّة وجمال وقيمة ولذة (بصير بارط)، وطلاوة (بصير الوليد بن المغيرة...)؟ لا إخال أحداً ممن أورد لفظ النصّ، من المعجمين العرب، كان رمى إلى بعض هذا، أو فكّر فيه على هذا النحو بالذات؟ والآية على ذلك أنّ آخر معجم مولف ألف في العربية ذكر النصّ بمعنى «صفة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف»⁶³ دون أن يضيف إلى ذلك شيئاً وكانّ النصّ هذه البساطة والوضوح من الاشتقاق والتطوّر والاستعمال المعاصر...

ولوّما أنّ النصّ مصطلح أدبيّ متداول اليوم بين العرب لما كان له في أصل الوضع اللغويّ أيّ دلالة اشتقاقية قاطعة، متألّمة مع الوظيفة الأدبيّة التي ينهض بها في حضيّ الإبداع، بل في حضيّ ما قبل الإبداع... فالتصّ، مثلاً، في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باللفاقها «التسج». نجدّه على ذلك في الفرنسية (Télex)، والإسبانية (Télex)، والإنجليزية (Telex)، والروسية (Tekst) ... وقد أدخلت هذه الألفاظ كلّها من أصل واحد هو اللاتينية التي تطلق على النصّ «Texnus»، ويعني في هذه اللغة المنقرضة أيضاً «التسج».

63 - للمصم قوسيط، نصم.

وقد وجدنا رولان بارط يخرج لليلاً عن هذا المفهوم الأوروبي في بعض ما كتب حين يعرّف مفهوم «النص» تعريفاً طويلاً فوري أن أصل النص هو النسيج. ولكن الناس، إلى اليوم، اتخذوا من هذا النسيج مادة منتجة، أو أنه متاز من الحكم المسبق، يتوارى من ورائه، بشكل أو بآخر، المعنى (الحقيقة). وشيئاً لشيئاً، أصبح هذا النسيج العجيب يحتمل في جوارحه فكرة مخصصة حيث يتجزأ النص وينتهي غير متشابكات من القيم والدلالات والأبعاد والأحياز، متلاشيات في هذا النسيج، أي في هذه العناصر المكونة لأجزائه... فكان النص، بعض ذلك، يشبه العنكبوت الذي يمزق هو نفسه الخيوط التي ينسجها لبيته، وذلك بفعل الإفراسات اللعابية النساجة.

إنّا لو شئنا أن نعرّف نظرية النص باللغة الجليسة لقنا: إنه «Hyphologie» حيث يعني هذا اللفظ التعليمي (Hyphos) نسيج يت العنكبوت، لأن أضفنا إليه اللأحققة (Logie) (علم) نشأ عن ذلك أن الأمر يتمحض لعلم نسيج العنكبوت.⁶⁴

فالنص إذن نسيج، وهو مكون من مواد تشبه أدوات النسيج: فالحيط، في ثقلنا، يقابل مادة الخير، والحلال قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة النسيج، ومنتجات النسيج لشاكه، من بعض الوجوه، منتجات المطبعة (أو النساجة قبل اختراع المطبعة)، والنساج (أو النساجة) الصانع يدع لهما نسيج، وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يدع في التمسك بين الألوان، وفي اللقّة في الحبك والحياكة: مثله مثل الذي يكتب كلاماً وهو

64 - Roland Barthes, Le plaisir du texte, p. 100-101.

يدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض، وينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض، ولي نشدان الجمال في حثك الأسلوب عبر النص الأدبي الذي هو بصدد إلوازه.

وإذا كان بارط يزعم أن جمالية اللّغة في النص المنسوج هي الكتابة ذات الصوت العال⁶⁵، أو هي كتابة متعالية الصوت، فإنّ النص في رأينا هو نسج أيقى من الألفاظ الصامتة التي تحمل المعاني في ذاتها؛ فهو كتابة سحرية، أو كتابة كالكها السحر. النص هو نسج الألفاظ بجمالية الانزياح، وألفة النسج، وعبرية التصوير. وكلّ ذلك ووهنا مصروف إلى النص بمعناه الأدبي؛ إذ النص لدى يوري لوطمان، ومن بعده رولان بارط، يمكن أن يكون لوحة زيتية، وقطعة موسيقية، ولقطة سينمائية⁶⁶، ولذلك ترانا نذكر النص في الغالب مع صفته الأدبية حتى لا نغيب في مفاهيم آخر لما يقع من حولها الاتفاق، على كلّ حال. فالمنظر الربيعي الخلاب نص، والنص الجميل الفنان نص، والجسم الفقي الناصر نص، والقطعة الموسيقية العبرية نص... غير أنّ النص، أولاً وأخيراً، ليس ينبغي له أن ينصرف إلى أصله الأوّل وهو النسج الأدبي الأيقى الذي يقدم للقارئ صورة جميلة تحلب له، وتأسر عقله... وما عدا ذلك فليست القطعة الموسيقية إلاّ قطعة موسيقية غابتها الإطراب باصطناع الأنغام والإيقاع المنسجم، كما أنّ اللوحة الزيتية تظل حيث كانت: تقدم شبكة من الألوان المنسجمة التي تصيح إقونة جميلة لما تمثله في الخارج، وهلمّ جرّاً. لما يُمتنع بالإسجاع هو الموسيقى، وما يُمتنع

65 - Id.. p. 104.

66 - Cf. R. Barthes, op. cit., p. 999.

بالإبصار هو اللوحة، ولكن ما يُمتع بالقراءة هو النص الأدبي. وعيناً نحاول أن نضيف إليه منافساً يناقسه في وضعه الذي وُضِعَ له، و/أو فيه.

وإذا تمخاضاً قليلاً -إلى حين- عن أصل اشتقاق النص، إلى صميم مفهومه، تمرّجاً على منظور رولان بارط لهذا المفهوم؛ فإنّ نظرية النصّ تعدّي هي كلّ كتابة على الإطلاق، فالتعليق على النصّ نفسه هو نصّ، والنقد نصّ، ونظرية النصّ نصّ، وكلّ من يكتب شيئاً على وجه الإطلاق يصطنع اللغة فهو يُنجز نصّاً...⁶⁷

والحقّ أنّ هذه الرؤية لا تملو من شيء من المبالغة، فقد كان عهدُ الناس بالنصّ أن يكون أدبيّاً: يقوم على بنات الخيال، ويشتمل على حدّ أدنى من الأدبية -كما سرى في بعض هذا الفصل- كما يتعلّد له لغة خاصّة هي اللغة الأدبية. أمّا أن يستحيل كلّ شيء إلى نصّ أدبيّ، أن تستحيل نظرية النصّ القائمة على خلفيات معرفيّة وفلسفيّة وحضاريّة معقّدة ومختلفة وهي تصطنع لغة جافّة، يابسة، لا تلطّح إلى جمال الصياغة، ولا إلى جماليّة اللغة، ولا إلى التحوّل على الخيال، ولا إلى السعي إلى التصوير، ولا إلى الانزياح والتحريف... وبعبارة أخرى: فهل النصّ الأدبيّ، لكي يكون كذلك، يجب أن يعوّل على الخيال والجمال، أو، بل يعتمد الخلفيّات الفلسفيّة والمعرفيّة في الظاهر؟ أي هل تعدّي الفلسفة نصّاً أدبيّاً، والكيمياء نصّاً أدبيّاً، والتعليق والنقد نصّاً أدبيّاً، وكلّ شيء نصّاً أدبيّاً. وإذن، يَسْتَوِي الجمل، كما لال طرفة...؟ إنّ رولان بارط في موقع آخر من كتاباته عن النصّ الذي وقف

67 - Cf. R. Barthes, *Théorie du texte*. in op. cit., p. 1000.

حياته عليه يقول: «... وفي هذه الأثناء ليس أكيداً أنماض لذة قلبية في نظرية النص»،⁶⁸ وذلك على الرغم من أن بارط يسعى من بعد ذلك إلى التعصّب للنص على النظرية حتى جعل كلّ مظهر من مظاهر التعبير نصاً⁶⁹...

إذاً إذا كنّا نقد النصّ الأدبيّ هو ما يُكسب من تعليق على نصّ أدبيّ، أو من نقد له، نصّاً أدبيّاً باستعمال الجواز، والتزام التسامح، فذلك يعني أنّه «لم يعد يوجد نقاد، ولكن فقط كتاب. بل نستطيع أن ندقّ في ذلك أكثر فنقرّر أنّ نظرية النصّ لا تستطيع أن تنتج إلاّ منظّرين (Des théoriciens ou des praticiens) (كتاباً)، ولكن ليس أهداً «متخصّصين» (نقاداً أو أساتذة)....»⁷⁰ بل يخددي، في منظور بارط، التعليق على النصّ نصّاً أدبيّاً جيّلاً. وهذا مقبول. غير أنّه من العسير تغيير أوضاع مفاهيم العلوم وتحويلها عن مسارها، لهذا السبب، وإلاّ اغتدى كلّ شيءٍ غير نفسه!

ومن أدقّ ما قرأناه عن مفهوم النصّ ما كتبه بارط -تارة أخرى نعود إليه- هو أنّ النصّ يختلف عن الأثر الأدبيّ الكامل (L'œuvre) بأنّ العمل الأدبيّ هو الذي يتخذ شكل هيئة في مكتبة مثلاً فيكون له حيز على رفوفها، فالعمل الأدبيّ شيء تامّ (Objet fini) في حين أنّ النصّ هو شيء غير ذلك؛ فكأنّه ألقّ اكتمالاً: «فالعمل الأدبيّ يكون قابلاً لأن يُضَمَّك به في اليد، في حين أنّ النصّ يوجد في اللّغة»⁷¹.

68 - R. Barthes, Le plaisir du texte, p. 102, éd. Du Seuil, Paris, 1973.

69 - Cf R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 999

70 - Id.

71 - In R. Barthes, Théorie du Texte, in Encyclopædia universalis.

غير أنّ هذا الكلام لا يخلو من شيء من المغالطة، إذ كان العمل الأدبي المكمل لا يعني شيئاً غير الكلام الذي يتألف منه النصّ. ولا نرى وجهاً لأن نطلق على شيء اسمه النصّ وهو ليس في حقيقته نصّاً لمعلّقة امرئ القيس عمل أدبيّ ما في ذلك من ريب، أي أنّها ليست نظريّات في الرياضيات أو الفيزياء، ولكن لا أحد من العقلاء يتكرّر أنّها أيضاً نصّ، وإي نصّ؟!

ونعود إلى مناقشة اشتقاق النصّ فنقرّر أنّ مدلول النسخ في اللغات الأوربية انطلاقاً من أمّهات اللآئيتية، قد يكون أكثر ملاءمة للدلالة على معنى النصّ، وحركته الماديّة، وعطائه السّخّي؛ وإنّ نسخ حرفٍ بإزاء حرفٍ، ولفظاً حلّاء لفظاً، وجملة بجانب جملة، ثمّ فقرة وراء فقرة، حتّى يقوم نصّ ما من الكتابة: لهُو ما يشكّل صميم عمليّة النسخ التي تقوم، كما أسلفنا، على تركيب عيوط على خيطٍ للنّخم ما طال من السّدى حتّى يقوم ثوباً منسوجاً، أي نصّاً منصوحاً. ذلك بأنّ أصل الوضع الاصطلاقيّ في اللّغة العربيّة لتركيب (ن س ج) هو همّ شيء إلى شيء آخر، أو تركيب شيء فوق شيء آخر، طولاً وعرضاً.

والحقّ أنّ «النصّ» باللّغة العربيّة، في وضع اشتقاقه، كان ورد في الاستعمالات المعجمية القديمة بمعنى «النسخ» أيضاً، كما سرى. لكنّ الغريون أخلوا «النصّ» (النسخ) مباشرة من المادّة نفسها، على حين أنّ العرب المُحنّكين ضلّوا به السيل فنهوا بلمصون وجوده لدى الأصوليين من الفقهاء.

وإذن، فإنّ اللّغة العربيّة القديمة كانت لَحِثَتْ إلى هذه الدلالة الماديّة التي لحن إليها اللآئيتيون أيضاً، فعبّرت عن مدلول النصّ المعاصر بلفظ «النسخ»، ذلك بأننا وجدنا كلّ المعاجم العربيّة تروّد هذا المعنى تحت لفظ «النسخ»، هي

أيضا، حيث إنهم كانوا يُطلقون ذلك على عمل الريح ونشاطها في الرمل والتراب والماء: «الريح تصيح (...) وشم القار والتراب والرمل والماء إذا ضربته فالتصجت له طرائق كالتجك».⁷² «ولسجت الريح التراب تسجحه نسيجا: سجت بعضه إلى بعض. والريح تصح التراب إذا لسجت المور والحوول على رسومها. والريح تصيح للماء: إذا ضربته منه فالتصجت له طرائق كالتجك. ولسجت الريح الريح إذا تعاور له ريحان طولاً وعرضاً، لأن الناصح يحرض النسيجة فيلحم ما أطال من السدى. ولسجت الريح الماء: ضربته فالتصجت فيه طرائق».⁷³

وانطلاقاً من دلالة هذا الاشتقاق المتزع من صميم البيئة العربية الأولى، ومن الطبيعة قبل ذلك، كانت العرب تقول: «نسيج الشاعر الشفر»⁷⁴ إذا قرضه وحاكه. ومن ذلك قول الجاحظ: «وعن أنه قد نسج فيها كلاماً».⁷⁵ لما ذا منع النقاد العرب المعاصرين من اصطلاح مصطلح «النسيج» إطلاقاً على اتصاف أمثال النقاد الغربيين، وهو الأولى بالاستعمال، والأدق إلى الاشتقاق، والأنسب بالوضع؟

1. إن النقاد العرب القدماء لم تتوغل بهم طرائق الطكير إلى ترويض هذا المعنى، لعدم اعتدالهم إليه في نظرياتهم التي انتهوا إليها، فعلى الرغم من أنهم كانوا حائثوا حول هذا المعنى، إلا أنهم لم يتناولوه بصورة صريحة؛ إذ

72- فرحشري، م.م.س. 73- من منظور، لسان العرب، نسج. ولعل هذا المعنى انتشر لمرق نفسه في مقتله: فربح للفرقة لم يفت ريشها. لينا نسجها من خوب وحما. 74- م.س. 1 فرحشري، م.م.س. 75- الجاحظ، م.م.س. 4. 220.

كانوا في حديثهم عن السرقات الأدبية، والأوقات المفضلة لقول الشعر - أومأوا إلى ما يطلق عليه اليوم لرمعاس «Textualisation»⁷⁶ (التصنعة)⁷⁷ : أي مُعانة الظروف التي تخرج فيها النص من العدم إلى الوجود، ولكن لا أحد منهم اصطنع مصطلح «التسج»، مع أن لفظه ورد بمعناه صراحة في المعاجم العربية مما يدل على أنه كان متداولاً بين عامة المثقفين العرب (والآبة على ذلك ما استشهدنا به مثل حين من معون المعاجم العربية ومن كلام الجاحظ معاً). يَبْدُ أن النقاد لقنهم في التراث العربي لم يطوروا هذا المصطلح ولم يبحثوا في شأنه نظرياً وتطبيقاً. ولكل شيء أوائله!

ومن أدق ما لرأناه حول مفهوم النص ما كتبه بارط -تارة أخرى نعود إليه- هو أن النص يختلف عن العمل الأدبي الكامل (L'œuvre) بأن العمل الأدبي هو الذي يتخذ شكل هيئة في مكتبة مثلاً فيكون له حيز على رفوفها، فالعمل الأدبي شيء تام (Objet fini)؛ في حين أن النص هو شيء غير ذلك فكانه أقل اكتمالاً: «فالعمل الأدبي يكون لاهلاً لأن يُنسك به في اليد، في حين أن النص يوجد في اللغة»⁷⁸.

76 - Greimas et Courtés, op. cit. Textualisation.

77 - هذا المصطلح من اختراحي وهو مرادفي به أن المصطلح الأجنبي في أصل اللغة الفرنسية لانه حذو على اقتضاها، فمما إلى إلى مثل «نص» متروكة إلى حاشي على لمر «مختصر»، و«مختصر». وكذا قبل ذلك نطق عليه «مختصر»، (وكذا ذلك في أول العهد بالخرع في تنج هذا الكتاب عام 1988...)، وهو اتصال في الحقيقة، لا يؤدي لخطئة لردوحة: للترية والدلالة. ولا ترى مصطلحاً آخر به منه. وهناك مفهوم آخر لما يدرج ككروا في الكلمات لفتته العربية للماصرة وهو «علم النص»، أي: (Terminologie). وهو آتاً يدخل للمعجم (Larousse, 2003). ولد اسمك المعجم الموسوعي: وهو للأعلام. (Robert des noms propres, Paris, 1996).

78 - In R. Barthes, Théorie du Texte, in Encyclopædia universalis.

2. إنَّ النقاد العرب المعاصرين ينقسمون إلى قسمين كبيرين: الرعيل

الأول من أمثال طه حسين والزيات والعقاد والمازني، وهؤلاء على عمق اطلاعهم على التراث العربي وإلمامهم بالثقافة العربية بدرجات متفاوتة، كانوا يعيشون في عصر يقع ما قبل ثورة الحداثة التي ابتدأت بوادرها تظهر منذ عقابيل الحرب العالمية الثانية. كما أنَّ الفكر العربي نفسه، في الحقيقة، لم يكلفْ بالتصّ الأدبيّ هذا الطغيان الطاغى إلّا انطلاقاً من معرفة أصول الشكلائية الروسية، والسرالية، واضمحال أمر البنيّة، والرواية الجديدة، انطلاقاً من الأعوام الخمسين من القرن العشرين، ثمّ ظهور السّمالية (Sémiologie, Semiotics) والتقويضية (Déconstructionnisme)⁷⁹. وهي تيارات نقدية نادت في أغلبها بموت المؤلف، ونهاية التاريخ، وذهاب الإنسان، فاعتاضت عن ذلك بالعناية الشديدة بالتصّ ونسج لغته فزعمت حولهما المزاعم الكثيرة، أي ألّها أكلت اللّمة، وقطعت الشجرة!

أمّا الرعيل الثاني من النقاد العرب المعاصرين فقد درّجوا على الانطلاق إلى الفكر النقديّ العربيّ يقولون فيه عبّ الصّداء إلى الماء الزلال في البِدِّ المقفرة؛ فكنت تراهم حين يُطلقون مصطلحاً من المصطلحات النقدية لا

79- حاك فريدا (مولود بحميّ الأيلر، مدينة لوفر، 1930، وتوفي في نوبل أكتوبر 2004) عن الذي يلزم هذا المفهوم مع فلاسفة معاصرين آخرين لطوبى فلسفة الأوربيّة (ميسل) والإعرجيّة أيماء، وحسباً ما يعود إلى ما وراء الطبيعة. ورجحه العرب، ترجمة ماضية، في وقتنا تحت مصطلح: «الفكيكية» (وكنا نسمّي أياً قبل أن سنأثر بحصر مصطلحاتنا نسطح «الفكيكية» لتألف). والحق أنّ الفكيكيات إنّما تقتضي حلّ مجموعة من أجزاء هيكل كلّ، ثمّ إعادة كما هي (هيكلت أجزاء محرك لإصلاحه، فكيكيات أجزاء بتدليله لتسطيحها...). والحال أنّ حاك فريدا إنّما يريد تعريض الفضل الأول، ومن ثمّ مركزية الطفل الأوربيّ لإعادة بناءه (تسطيحه، بلطفه للنسب). وستحدث عن هذا المصطلح في الفصل الذي تخصصه للناس عند العرب. تراجع، روبرو للأعلام، (حاك فريدا: Jacques Derrida).

يكادون يحاولون البحث فيما إذا كان موجوداً باللفظ، أو بمعادله المعنوي، في التراث العربي الذي لا يلقى منهم إلا قليلاً من العناية، فيما يبدو.

3. ربما اتساق الثّقَاد الذين اصطنعوا مصطلح «نصّ» لأوّل مرّة في النقد العربي الحديث (ولمّن لم نستطع تبيين هذا الأوّل الذي يكون قد جاء ذلك لانعدام المعاجم العربيّة التي تبحث في تاريخ الألفاظ المعجميّة، وهي مصيبة أخرى لمّتى ببحثها، كلّما جئنا نبحت في أصل من أصول الألفاظ الدائرة بين الناس...) وراء مصطلحات علم الأصول الذي كان يلهج بترداد القاعدة الأصوليّة المعروفة: «لا اجتهد في معرض النصّ».

ولعلّ هذا الاحتمال هو الأدنى إلى الحقيقة في هذه المسألة الغامضة، إذ الثّقَاد الأقدمون لم يستخدموا في لغتهم، نقرّر ذلك بكلّ حزن، لا النصّ، ولا التسج أيضاً. فلمّا جاء اغتذون يحثون في هذا الأمر انصرفوا أو هامهم إلى مصطلحات الأصوليين، يفترون منها. وكذلك نجد كثيراً من الألفاظ التي نصطنعها لا دلالة لها في مفهوم الاشتقاق ووضوح اللّغة، ولكنّها تأخذ دلالة تقوم على المواضع بين الناس قبل أي شيء آخر.

والنصّ (بالمفهوم الفرزيّ «التسج») يناقض الصلبيّ، فكان القصيدة نصّ، والكتابة النقدية التي تساق من حولها لا ترقى، من الوجهة الفنيّة، بالمفهوم التقليديّ على الأقلّ، إلى مستوى هذا النصّ (ولا نقصد بالترقيّة، هنا، إلى حكم القيمة). والنصّ أيضاً، في بعض مفاهيمه لدى السيميائيّين، قد يكون مرادفاً للفظ «خطاب» (Discours)⁸⁰. وهو ما قد يُطلقون عليه أيضاً مصطلح «اللسانيّات

80- Cf. Greimas et Courtés, op. cit. Texte.

النصية» (La linguistique textuelle) مع ما نعلم من أن كلاً من «خطاب»، و«نص» لدى السيميائيين يطلّق على بعض العناصر السيميائية الأجنبية عن اللسانيات مثل الأشرطة السينمائية، والرسوم المتحركة، وهلم جرا.⁸¹

غير أن ورود النص بمفهوم ما يناقض التعليق، أي النقد، ليس في حقيقة الأمر إلا وجهة نظر تقليدية حيث إنّ الحداثيين، وفي طليعتهم رولان بارت، يرون في شيء من التحدي: «لِيَكُنِ التعليق نفسه نصّاً».⁸² ذلك بأنّ الملقّ يشبه، من وجوه، كما يلاحظ ذلك رولان بارت أيضاً، المبدع، إذ هو أيضاً يدع في عمله، لآله يستطيع أن ينشئ نصّاً جديداً من حول نصّ سابق. وإذا كان المبدع يبدو وكأنه ينشئ نصّاً لم يسبق إليه، وآله قائم على العلم الشخص، أي على الخيال الخالص، فإنّ ذلك مجرد توهم باطل. أرايت أنّ المبدع نفسه لا يستطيع، في حقيقة الأمر، أبداً، أن ينشئ نصّاً إلا على أنقاض نصوص أخرى.⁸³ وترى التناصيين، في الحقيقة، عاجزين عن الكشف عن مصادر النصّ المكتوب، لأنّ ذلك يخرج عن مجال طاقتهم، ولا يندرج في مهامهم النقدية؛ «الممارسة الوحيدة التي تؤسّسها نظرية النصّ هي النصّ نفسه».⁸⁴ وإنّ، فإن رأيت لاحقاً تحدث عن نصّ سابق، فليس يعني ذلك إلاّ

81 - Cf. Ibid., Discours.

82 - R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 1000.

83 - مختلف مع بارت، أو قل مع جوليا كريستيفا، لأنّ هذه الفكرة هيّ أسفا على بارت مما ليست في أصلها إلاّ للكريستيفا، راجع الفصل الذي تناولنا فيه نظرية فاسمّ لدى المرقّين. إن من قصور الاقتاع بأنّ كلّ كتاب هو عمرة صدق لكتاب آخرى فإنها فيه فسيهم، فم تطلق يكك من آثارهم فيها!...

84 - R. Barthes, op. cit.

أنّه هو نفسه استحال إلى منتج نصّ جديد، بحكم وقوعه في نظام التوالد
التناسّي.⁸⁵

وعلى أنّ هذه مسألة أسهّنا القول عنها في الفصل الذي ولغناه على
مفهوم النصّ، في هذا الكتاب...

وليس النصّ أن يكون بالضرورة كلّ القصيدة، أو كلّ القصة أو كلّ
الرواية، بل يمكن أن يكون مجرد مثل شعبيّ نصّاً، وعبارة مبتدلة جارية
مكتوبة في مكان ما من إدارة أو طائفة أو حافلة نصّاً، كمباراة «ممنوع
التدخين» توافر فيها كلّ مواصفات النصّ:

1. أنّها رسالة؛
 2. أنّها بُنّت (لأنّها موجهة إلى مستقبلين)؛
 3. أنّها بُنّت بقصد أن يلقّاها الزبائن أو المسافرون أو الزوّار؛
 4. وبقرءاءتهم أنّها (ونفترض أن تكون هذه الرسالة سجداً النصّ-
كُتبت في مجتمع معلّم، وإلاّ لما كانت كُتبت) فقد استقبلوها؛
 5. أنّها أدّت غايتها التبليغيّة كأيّ نصّ طويل القفّص، ضخّم الحجم،
فيما عدا خلوّها من الأدبيّة.
- ولا نريد أن ندلق إلى اللّغة السيميائيّة غير اللّفظيّة فهي تكاد في هذا
العصر تطفئ على اللّغة اللفظيّة نفسها في المواقف والشوارع وأحافال؛
فالعلامة امتت هي سيّدة اللّغات⁸⁶

ثالثاً - مفهوم «أدبي»، و«أدبية».

ولنحسب إنما نتناول، هنا، مفهوم «أدبي» لأن صلة النص في كتابنا هذا هي «الأدبي». وكان يمكن أن نعرج على التراث العربي الكبير نستطع آثاره لننظر شأن مفهوم الأدب، قبل الأدبية. وقد استعمل هذا المصطلح كثير من النقاد العرب منهم الجاحظ، وابن قتيبة، والحصري (زهر الآداب)، وابن رشيق (العمدة)... غير أننا لم نأت ذلك عمالة أن نذهب في هذا الأمر بعيداً. وحسبنا الانطلاق من مفهومه كما يُستعمل في الكتابات النظرية الجديدة لدى الغربيين، فعلى الرغم من الصعوبة التي تقوم دون الاتفاق على تطابق موضوع الأدب، بقول طودوروف، إلا أن من المؤكد أن هذا اللفظ، أو أحد معادلاته، ظل يُصطنع للدلالة على الكلمة التي يجب أن تبحث اللذة أو الفائدة في نفوس المستمعين أو القراء.⁸⁷

ونلاحظ أن طودوروف يقرن، وهو يتحدث عن وظيفة الأدب ومفهومه، بين اللذة والفائدة، أي بين متعة الجمال ومعاناة التعلم. فكأنه لا مناص لأي أدب من أن ينهض، من حيث لريد أو من حيث نأبي، بوظيفتين التين كلتاهما تبدو تلقائيةً فيه:

الأولى، هذه اللذة التي تحصل للقارئ وهو يقرأ نصاً أدبياً من أي جنس كان؛ ذلك بأنه محكوم على كل أدب أن يبعث في النفس إحساساً باللذة الفنية، كما يبحثها فيها المنظر الطبيعي الخلاب، والشلال المائي المناسب، والوجه الصّوح الفاتن، الذائق بتقنة الشباب. وإن العذبة هذه اللذة من أدب ما، فالأمر لا يحلو من أحد أمرين: إما أن يكون الأدب فاقداً

86 - يمكن العودة إلى ما كتبت جان مارتين في كتابه: «Clefs, pour la sémiologie»

87 - Cf. T. Todorov, La poétique, in Encyclopédie universalis, t. XIV, p. 871.

توضيحا وصاحبه أكثر قائلين: «أي ما يسمح بتمييز ما هو أدبي، لما هو غير أدبي»⁹⁰ فلم يُضيقا إليها شيئا.

ذلك بأنّ المعضلة لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو انتماس الأدبية، ولكن في كيف يمكن تحديد ما هو أدبي في النص، أي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من هذا النص أدبا وليعا، أي عملاً إبداعياً مشهوداً بأدبيته، وما هو غير أدبي: أي معرفة القواعد، أو الأسس، التي بمقتضاها يتم تجريده النص الآخر من هذه الأدبية التي تظلّ، في رأينا، مفهوماً زلقياً.

ولما كانت مبادئ المدرسة التي يتزعمها رومان ياكسون ليست إلّا شكلية يحكم أله ينتمي، فنّياً، إلى الشكلانية الروسية، فلا ينبغي أن نلهم هذه الأدبية التي يُفترض توافرها في النص الأدبي المطروح للتحليل إلّا على أنها شكلانية أيضاً.⁹¹

ولقد كان التقاد العرب، فيما نرى، أومأوا إلى ما يعادل هذه النظرية (الأدبية) كاستعمالهم لبعض هذا المعنى الياكسوني: «حسن الدياجة»⁹²، وقد وُصف شعر التابطة الدياني بأنه «كان أحسنهم دياجة، وأكثرهم رونقاً

89- Courtés et Greimas, Ibid.

90- ينظر عبد الملك دمرناش، م.م.س. 24، تحقيق عبد العزيز بن ناصر الطالع، نشر الخايمي، القاهرة، (د.ت) 91- ياقوت الحمصي ابن طبرستان، حجاز النضر، ص. 24، تحقيق عبد العزيز بن ناصر الطالع، نشر الخايمي، القاهرة، (د.ت) (وكتبت مقدمة الفصل في سنة 1985). والتمثيل الصادرة: هو الشعر هو ما ينحري من معنى بديع، لم يهر من حسن الدياجة». (واقى الحمصي هنا هو غير أبي القاسم أحمد بن محمد بن طبرستان الشنوي) وقد قال عدة ابن حنكاه: «ولا أدري من هذا أبو الحسن» T (وحيات الأعيان، وأنباء الزمان، 1. 130، تحقيق إحسان حمدي. وقد ذكر عبارة أبي الحسن المروزي معروّة إليه في مقدمة شرح حاشية أبي القاسم تحقيق عبد السلام هارون وأحمد كليب، 1. 7

ماء»⁹². ويصف المرزوقي الشعر العربي العفري بأن «لي حواشيه روثق الصفاء: لفظاً وتركيباً»⁹³.

والذي يعود إلى مقدمة ابن طباطبا لكتابه «عيار الشعر»، ومقدمة المرزوقي لشرح ديوان حماسة أبي تمام قد يقطع بعض ما نزع.

غير أن مفهوم الأدبية يظل غامضاً عبر العصور: لما معنى الدياجية لدى العرب؟ أمي مجرد انتقاء الألفاظ الأنيفة الرقيقة في لسان الشعر، أم هي شيء أعمق قراراً وأبعد غوراً؟ لعل ذلك يفسره قول نقادهم: «عوج لي حواشيه [الشعر] روثق الصفاء لفظاً وتركيباً»⁹⁴. فهذا «الروثق» الذي رده ابن سلام، والمرزوقي: ألا يكون القصد منه هذه «الأدبية» الباكسونية الغامضة؟ ومع إقرارنا بأن أدبية باكسون ليست هي أدبية ابن سلام أو ابن طباطبا أو المرزوقي إلا أنه كان هؤلاء، حملاً أدبيتهم، وإذن للفكرة قد طرقت في النقد العربي، ومورست... بيد أن أدبية العرب (الروثق - الدياجية) ظلت غامضة بمقدار ما ظلت أدبية باكسون غامضة، حذو النعل بالتعل. فكلاً يُقر بوجود أدبية في النص الأدبي، وهي الأولى بالصيانة والآخرى بالتحليل، ولكن ما هي؟ وكيف نخدي السبل إليها؟ وما الغاية من وراء التماسها؟ أمي مجرد التشجيع بالجمال الفني الناشئ عن وجود اللفاظ ذات روثق وماء، وطلاوة ودياجية؟ أم نشد هذه الأدبية لغايات أخراة؟ لكن ما هذه الغايات الأخراة؟ إن كل هذه الأسئلة التي نتمرها في نهاية الفصل تظل دون جواب. فلعل الله أن يقرض لها من هو أعلم منا ليجيب عنها...

92- ابن سلام الجعفي، طبقات مشرر الشعراء، 1. 36، تحقيق محمد شاكرا، 1974.

93- المرزوقي، م. 4، ص. 6. 1.

94- م. 4، ص.

الفصل الثاني

ماهية الفن ووظيفته في النص الأدبي

أولاً. مفهوم الفن والجمال في النص الأدبي

نود أن نثير في هذا الفصل إشكالية قد تكون على غاية من التعقيد، ولم تمسحها التقاد العرب المعاصرون حقها من العناية والاهتمام. وقد يعود ذلك إلى أن الحدأة العربية لم تكن، إلى وقت قريب، في المستوى الذي بلغته اليوم من العمق المعرفي، والتضجج الفكري...

إن الفن والجمال مفهومان للمفان كبران متلازمان، لا مفهومان أدبيان؛ فكلاهما يُعبر على شبكة من القيم المتشعبة، وكلاهما يرمي إلى معانٍ تتخذ سبيلاً تأويلها تبعاً لما رُكب في المتحدث، أو الدارس، أو القارئ، -أي في المرسل والمستقبل معاً- من اكتساب معرفي وفكري لدى الأول، واستعداد لطري وقدرة على المُعاقبة (نعم أي حيّان التوحيد)⁹⁹ لدى الآخر. ولعل من أجل ذلك لم يُعرف هذان اللفظان المتداولان به اليوم، لدى العرب تحت هذا المصطلح إلا في العصر الحديث؛ ذلك بأن «الفن» بالمفهوم الأدبي كان متداولاً بينهم، فيما يبدو، تحت مصطلح «الصناعة» وما في

99- اصطلح بصر المتفحص العرب المعاصرين هذه اللفظة على أساس أنها من إبداعهم، وهي في الحقيقة من لغة أبي جاد التوحيدي، استعملها في مقالة كتبه: «الإمتاع والمؤانسة»، 1. 9. يستعمل أحمد نبر واحد قرين، مشروعت دار مكة للحقة، «بروت» (دوت).

حكمها. ويعزّز من هذا الرأي ذلك العنوان الذي اختاره أبو هلال العسكري (ت. بعد سنة 1005 م.) لكتابه الشهير وهو: «كتاب الصناعتين». فالشيخ كان يقصد بمصطلح «الصناعتين» إلى «فن الشعر»، و«فن النثر».⁹⁶ وحتى لفظ «الصناعة» نفسه، بالمفهوم التقني للإبداع الأدبي، لم يُعرف إلا في أوج العصر العباسي.

لم يكن مصطلح «الفن» في العربية القديمة، إذن، (لا ندرى، مع الأسف، متى ابتدأ العرب يصطنعون لفظ «الفن» بالمفهوم العصري الجاري في اللغة الأكاديمية في العهد الراهن، غير أننا نفترض أنّ ذلك لم يقد إلى أبعد من بداية القرن التاسع عشر...) يُطنّق على ما يطلق عليه على ههنا هذا؛ بل كان يُطلق، في اللغة العربية القديمة⁹⁷، على النوع، والحال، والقضاء، والخلط، والجماعة المختلفة من الناس⁹⁸. ويبدو أن المعنى الوضعي لهذا الحرف أخذ من حركة حمار الوحش حين يطارد أتناله؛ فقد كانوا يقولون: «افنّ

96- يبدو أنّ المفهوم الفني في اللغة العربية، القديمة والحديثة، معاصر كونه معنا وروحه تحت معنى «جنس» (le genre). وعندها نشأ العرب قد يصطنعون معنى فنّ لمن الجنس في حلقه سرّي معيّن، ونحن أيضاً وقعنا في هذا الخلط في بدايات حياتنا العلمية فاطلقنا على الأجناس الأدبية في كتابنا: «فنون الفن الأدبي في الحضارة» (الطبعة الأولى، 1977)، ولمن لم تكن زبده، في الحقيقة، إلا إلى الأجناس. ومن عجب أننا قمنا فنوننا هذه باللغة الفرنسية إلى السوربون تحت مصطلح «الأجناس» أي les genres. غير أننا شهِرنا لدى نشر الكتاب باللغة العربية أن كُتب من شأن عنوانه تأليباً على مصطلح «فنون»، وهو على كل حال غير سائِل قدم، ولكنّه لم يعد مطرولاً في الكتب الحديثة المعاصرة. ولكن، ولا عند الكتاب أيضاً كتب عنه أحد صنفة واحدة من النقد ليس القاصص والمبرّج المهني والاصطلاحية. ولذلك رأينا عام 1980 نعدّ الجنس متّادون معنى؛ وصطلح عائلة الفن في العربية الفنّ بمعنى التقنية، والفنّ بمعنى الجنس الأدبي، والفنّ بمعنى أي شيء الفنّ، حتى فهم يقرّون: فنّ الفنّ، ولو ترجمناه إلى لغة عربية معيّة لصححت الفهم مائة....

97- لا ينبغي أن يخرس علينا معرض في مصطلح عائلة «الفنّ العربية القديمة»، إذ حين يعدّ علماء العرب يطلّون لفظ «الفنّ» على حمار الوحش، وهو اللفظ نفسه الذي تروى لخدمة القدم لخدمة الخلفاء إليه، واكتسبه معنى عندها رافلاً جبالاً... ولا يبي ذلك إلا أنّ هناك عربيّين اتحدوا حركة لبدا، وعربية حصرية. وما يوجد من أكلاب لمصطلحات في العربية الحديثة لا يوجد في العربية، وقد يكون ذلك صحيحاً بالقياس إلى كثير من الناحيات...

98- ينظر ابن منظور، لسان العرب، فنّ.

الحمار بآتيه: واحتق لها في طردها، وسوّلها يميناً وشمالاً وعلى اسطامة، وغير اسطامة»⁹⁹. من أجل ذلك كانوا يُطلقون لفظ «الفَتان» على حمار الوحش لتمكّنه من الالتصاق في فعل ذلك.¹⁰⁰ فكانَ الالتصاق في أصل الاشتقاق العربيّ يعني التحرك والتوجّه في الاتجاهات ومسارات مختلفة بشكلٍ مدعش. ولذلك قالوا أيضاً عن الخطيب حين يمدح ويبرع في مخاطبة الناس في مقاماتهم: «الفَنّ (...) في حديثه وفي خطبته: إذا جاء بالأفانين».¹⁰¹

فالفنّ في رضع العربية القديمة هو النحّاب كلّ ملهّب في الشيء والبراعة فيه، وهو أيضاً التّوَع والتعمّد من قولهم «رغبنا فنون التّبات، وأصبنا فنون الأموال».¹⁰² فلمّا جاء الناس في المهرود الحديثة أطلقوا الفنّ على ما يتغنّى فيه المغني من ألحان وأصوات، والرّسام من مشاهد وألوان، والراقص من حركة وإيقاع، والشاعر من براعة وإدهاش...

والحقّ أنّ مفهوم الفنّ المسجّل بكثرة في اللّغة العربيّة الحديثة، في غير دلالة أطواراً، جاء عن نأقر، فيما يبدو، باللّغات العربيّة ومنها الفرنسيّة من وجهة، وبالقبالة العربيّة العائدة إلى القرون الوسطى من وجهة أخرى؛ فالعربيّون هم الذين كانوا مولعين باصطناع هذا المفهوم لمعانٍ ثقافيّة ومعرفيّة

99- م.س.
100- يستشهد المصنّفون العرب القدماء، بيت شعر لأبي ذؤيب الغففيّ يحدث فيه عن حمار الوحش بقول: عاجز بعد قام الرّزّة ناحية مثل المرأة ثبّا بكها أبد. ومعنى قوله ثبّا بكها أبد: أثبتا ولدت بطيخ، وأنّ أولّها الأوّل قد نوحش معها. (السكّ، أبد) ورورد هذا البيت في نسخة أبي ذؤيب في شرح جبران طهّرين (ص. 123) بعض الاحكام، قال: ما حنّار بعد كلم المظنّ ناحية مثل المرأة ثبّا بكها أبد. وشرّح لفظ «ناحية» بمعنى «استباق». (والاقتان والاستباق والاستباق واحد).
101- م.س.
102- م.س.

كثرة (خارج إطار المعاني البدوية والصنعية المرتبطة بحمار الوحش وحركته وسلوكه في الغابة والفيافي والقفار، لدى قنعاء العرب) حتى إلهم كانوا يُطلقون في القرون الوسطى على مجموعة من العلوم الضرورية معرفتها - فكانوا يدارسونها على وجه الوجوب في كليات الفلسفة - مصطلح «الفنون السبعة».¹⁰³

وشيئاً فشيئاً، بدأ الغربيون يتخلصون من غلواء مفهوم الفن لفصلوا العلوم بعضها عن بعض، فلم يعد النحو فناً بل علماً، كما لم يعد الفلك فناً بل علماً هو أيضاً، وهلم جراً.

وعلى أن من المنظرين الغربيين من يحاول ربط الفن باللغة، واللغة بالشعريات؛ إذ لا ينبغي للشعريات أن تكون إلا داخل اللغة، وباللغة وحدها. فـ «الشعريات الفن»، إذن، يجب أن تكون مولودة على هذا الإطار وحده. غير أننا، كما يلاحظ ذلك جورار دوصون¹⁰⁴، حين لطرح مفهوم «الشعريات» أو «La poétique» نكون قد لنا كل شيء، ولم نقل شيئاً في الوقت ذاته. ذلك بأن كثيراً من المتخصصين في الأدب لا يعني مفهوم الشعريات لديهم إلا الشعر؛ ولكن ها نحن أولاء أمام معضلة مفهومية أخرى، وهي: ما الشعر نفسه...؟ ففي حين يرى منظرون غربيون آخرون، يلاحظ دوصون أيضاً، أن الشعريات لا يتمحّض أمرها، في الحقيقة، للشعر،

103- وكانت حتم من: الفيزياء، واللاهوت، والرياضيات، والفيزيقيات، والمهندسة، وعلم الفلك، والموسيقى. (مظر، André Lalande, Dictionnaire de philosophie, art.)

104 - Cf. G. Desons, Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art, in L. littérature et sciences humaines, Paris, 2001, p. 164-165.

ولكن لبلاغة الاستعارة والجاز فيه، يوجد فرقى ثالث من العربيتين يرى أنّ الشعريات هي التي تعرفُ بِنَى القصّ الأدبيّ لا غير. بيد أنّ الشعريات الحقيقية، لدى نهاية الأمر، قد تكون هي صاحبة العلاقة باللغة، وذلك حتى تبعدَ شعريات الحيز، وشعريات الطّبيعة، من الأوهام...

إنّ شعريّة الفنّ لا يمكن أن تُصوّر إلّا على أساس أنّها علاقة نقدية بين الفنّ واللّغة. أي لا توجد لغة للفنّ الرسم، ولا لفنّ الموسيقى، على الرّغم من أنّ الرّسامين والموسقيّين لهم، هم أيضاً، لفهم، غير أنّ ذلك شيء آخر. فالعلاقة النقدية (Rapport critique) تعني أنّ إبداعاً ما، هو إبداعٌ فنّ حين يكتب لمعالجة نقل الخطاب الذي يثيره. ويتولّد عن هذا التصوّر، بالمقابل، أنّ الاخطيّة¹⁰⁵ تنقل فكرة الفنّ، ولكرة إبداع الفنّ.¹⁰⁶

والحقّ أنّ التفكير حول الفنّ الذي لا يتأسّس على اللّغة، أي الفنّ خارج إطار الكتابة الأدبية، يدعو آله، مع ذلك، يخلّ في صالح الأدب، ذلك بأنّ شعريات الفنّ، كما يذهب إلى ذلك جيروار دوصون، تعني شعريّة الأدب، وليس جماليّة هذا الأدب. وليس هذا الأمر جليّاً بالقياس إلى عمارة النصّ.

وإذا كانت شعريّة الفنّ ليست هي جماليّة الأدب، فما ذلك إلّا لأنّ الأدب - كما يذهب إلى ذلك جيروار جينات - «هو أيضاً فنّ، ونتيجة لذلك

105- مر المسح الفهاسي لخطاب. جاء في الكامل للسيد أنّ «صالحه» الدالّ على المدرك (حتى بعد ضلال الدالّ على دلوت مثل فراع الفنّ يجمع على فنّرج) يجمع في لوق المدد على فاعله مثل: لسان - لسان - ذكره - كنه (دعان) استعمل على سبيل الثابت ليل: الشنّ، وجرر أجرة، وفرش لفرشة... ففصلاً عن على ذلك النظام بحسب أسطه، والخطاب ففصلاً أعطيه... المرء، الكامل، 1- 30). ولتأ من يجمعون الخطاب على معطيات، فكان أول لم أن يجمعوا أيضاً النظام على خطمته! وهم على كلّ حال لا يعرفون طهرية.

106- Cf. G. Dessons, op. cit., p. 169.

فالشعريات هي، بلا ريب، جزءٌ من نظرية الفن؛ وإذن، فهي جزءٌ من نظرية الجمال.¹⁰⁷

غير أن دوصون يلاحظ على جيوار جينات أنه بموقفه هذا خرج بالأدب من حقل البحث في خصوصية الكتابة الأدبية لجعل منها حقلاً للجماليات.¹⁰⁸

إن شعريات الفن ليست إلا بناءً للفن والشعريات جميعاً؛ ذلك بأن الفن ليس تازيماً لقيمه وحدها، ولكن تازيماً للقيم من حيث هي بوجه عام؛ بعض الأطراف عن ارتباط هذه القيم، بصورة مباشرة، بتلقي الإبداع الفني، أو عدم ارتباطها به.¹⁰⁹

وأما الفن في مفهومه الحديث، وبعد انفصاله عن سائر العلوم في الثقافة الغربية خصوصاً، فإنه اغتدى يعني كل نتاج جاني بواسطة إبداع كائي راع.¹¹⁰ والحق أن الفن أمسى يضاد العلم، فكل ما هو فن فليس بعلم، وكل ما هو علم فليس بفن. ويختلف الفن عن العلم، كما هو معروف، بكون الأول يتلوق بالنوق الوجداني، لا الحسي طبعاً؛ في حين أن العلم يُبرهن عليه بالبرهانات، ويدرك بالعقل. ولا سواء ثقافة جيلة لتدرك بالوجدان، وعلم دقيق يدرك بالتعلم والاكتساب. وإذا كان الفن يُصقل، هو أيضاً، بالتعلم والمثاقفة، فإن ذلك لا يجوز له أن يرقى به إلى مستوى القاعدة

107 - G. Genette, L'Œuvre de l'art, Seuil, Paris, 1994, p. 7.

108 - Cf. G. Deisson, op. cit., p. 173.

109 - Ibid.

الصحيحة، أو النظرية الصارمة، بل يجب أن ينهض على طلاقة الحرية،
ونحس الجمال؛ لأنه يعني اختلاق عالم لم يوجد من لا شيء، فهو يستلهم
في عطائه الخيال والوجدان قبل أي شيء آخر.

والأديب حين يُدع عملاً أدبياً ما، إنما هو يفتن في كتابته؛ فهو، من
هذه الوجهة، قنّان.¹¹¹ وكلّ كتابة أدبية رائعة كالشعر الجميل، والنثر الأدبي
البديع، هي فن من فنون الإبداع يمكن أن تضاف إلى الفنون الجميلة الأخرى
كالموسيقى والتصوير والرّقص وغيرها. فالشعر، كما يذهب إلى ذلك
الفيلسوف الألماني هيجل، فنّ أدوائه اللّغة¹¹²؛ ذلك بأنّ الأديب حين يرسم
لوحة بديعة بتصوره اللغوي هو بذلك أكبر قنّان. غير أنّ التصوير باللّغة
ليس كالصّور بالفرشاة، وتوظيف اللّغة ليس كتوظيف الألوان، ولا
الاصوات والألحان؛ كما أنّ توظيف الإيقاع في الكتابة الشعرية، خصوصاً،
ليس كتوظيف الإيقاع في الرّقص بالأنواع... فاللّغة قد تُخاصّ على صاحبها
ونشمس بين يده فلا تُسقطه بالقدر المطلوب على التصوير، فبعدم التوفيق،
وقد يقع في الحرمان...

وعليّنا أن نتوقف، هنا، لنوضح قضية قد تلبس في الألفهام، وقد
يفهمنا القارئ على غير ما نريد إليه؛ فنحن هنا لسنا نتحدّث عن جنسي
الشعر والنثر في العهود الكلاسيكية. وقد عرض لهذه الفكرة رولان بارت

111 - كان لفظ القنّان، في العالَم العربي، يطلق على حمار الوحش لتدّ في منبه وغنّوه، ولعلّك هناك من
المفكرين من يدعي هذا الاستعمال ويؤكّد عليه المتصنّ. هو أنّ القنّان كلمة جميلة وشاعرت في اللغة العربية، ولا مانع
من استعمالها بهذا استعمالها له في هذا المقام وما في حكمه.

112 - Cf. Hegel, Leçons sur l'histoire de la philosophie, I, p. 241.

فراى أن النثر والشعر كانا في المهود الكلاسيكية مقدارين مختلفين، فكان
 النابن بينهما يوزن بميزان؛ حيث كانا متباعدين أشدّ التباعده... فانا إن
 قلت: «النثر» لذلك يعني الحدّ الأدنى من الخطاب الذي يحتمل جملة من
 الأفكار في الفاظ قليلة... وبعبارة أخرى وهي تتمثل السيد جوردان:

الشعر = النثر + ١ + ب + ج

النثر = الشعر - ١ - ب - ج¹¹³

وإذن، فالنثر الأدبيّ هو غير نثر السيد جوردان الذي يعني اللغة اليومية
 الأكثر ابتدالاً؛ لأنّ هذا النثر إبداع أدبيّ (خطبة، خاطرة، قصة، رواية، مقالة
 أدبية...). وإذن، فأولى لنا أن تمثل نثرين النين لا نثراً واحداً، فاما النثر الأوّل
 فهذا الذي لُحِذَ به طوال يومنا، ونشرى به البضائع من الأسواق، ولركب به
 في حافلة أو قطار أو طائرة... هو الكلام العاديّ الذي يصطنعه عامّة الناس في
 الشوارع والأسواق والمؤسسات الاقتصادية... وأما النثر الآخر فهذا الذي
 نكتبه على أنّه إبداع نعبر به عن هواجسنا ونريد أن يبلّغ من خلاله رسالة جمالية
 تؤثر في الناس وتعجبهم فيتلذذون بالقراءة. فالنثر الأوّل خال من الجمال
 والحاع، في حين أنّ النثر الآخر لا يكون إلّا هماً، وبمضلعها.

وعلى أنّ هذين الصنفين اللّذين ذكرنا من النثر لا يستوفيان كلّ
 أنواعه، إذ يمكن تقسّم النثر بمعنى الخطاب ليحتدي أمامنا طائفة من الأخطبة
 التي تصطبغ اللغة النثرية كالخطاب الديني، والخطاب التاريخي، والخطاب
 الإعلامي، وهلم جرّاً...

113 - Cf. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 33.

ويتناول جرّار ديسون (Gérard Dessons) العلاقة بين الفن والشعريات من وجهة، والفنّ والجماليّات من وجهة أخرى، ليقرّر في مطلع مقالة جميلة له أنّ «مقابلاتنا شعرية الفنّ بجماليّات الفن، لا يعني أنّ ذلك من باب مقابلة حقيقةً بخاط، فليست الحقائق، في حقل العلوم الإنسانية، إلّا مراعاةً للأحداث مع أوضاع التاريخيّات (Historicités)، أي أنّ الرهانات وحدها هي التي تتحكّم في الموقف. ولا يعني ذلك إلّا أنّ شعرية الفنّ ليست هي جماليّات الفنّ. ولا يتشأ عن ذلك وجود نسبةٍ للجنس: لك جماليّاتك، ولي شعرية؛ بل نحن لقيم في الفضل ما في العوالم».¹¹⁴

على حين أنّ «الجمال» -ونقصد به هنا إلى المفهومين الفلسفيّ والمادّي معاً- هو الذي يطلق عليه في اللّغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة (Le Beau, Beautiful) وهو الذي ينصرف إلى جمال الصورة الجسيمة لدى الإنسان وكماطها. ويعرّف كانط (Kant) مفهوم الجمال بأنّه «هو الذي يُفجّب على امتداد العالم دون أن يرقى إلى مستوى «مفهوم»».¹¹⁵ أي أنه لا يرقى إلى درجة أننا نستطيع البرهنة عليه لثباتاً أو منطقياً؛ ذلك بأنّ الجمال قيمة غير قابلة للبرهنة والتفنن... والجمال هو أحد المفاهيم المعياريّة الثلاثة التي تتمحّض لأحكام القيمة: وهي الجمال، والحق، والخير.¹¹⁶ وأمام اتّساع رقعة هذه المفاهيم،

114 - G. Dessons, op. cit., p. 161.

115 - E. Kant, Critique du jugement, I, 9, (in A. Lalande, op. cit., Beau).

وانظر أيضاً جميل صليبا، محمّد فلسفة، 1، 407-408.

116 - Cf. A. Lalande, Ibid.

ونظراً لالتصافها بفكر الإنسان وذوقه ووجدانه كان للجمال علم هو «علم الجمال» (Esthétique) الذي يبحث في نظريات الجمال ومقاييسها.¹¹⁷

وتتخذ صفة الجمال، أو الجميل، إلى الأمور المجردة طوراً، والخصوسة طوراً آخر. وتقوم لذة الحياة على تلوّق الجمال والاستمتاع به في الذوق، والشم، والسمع، واللمس، والتفكر.

من أجل كلّ ذلك، ولَمَّا كان الأدب كما ينتمي إلى الأشياء الجميلة بحسن تصويره للأشياء، فإنّ مسألة الجمال يجب أن تُبحث في النقص الأدبي؛ حتّى يُميّزَ الجميلُ من الكلام، من غير الجميل منه. وعلى الرغم من أنّ النقد الجديد يجنح نحو التعاطف عن إصدار أحكام القيمة بالقبح والجمال، والرداءة والجودة؛ إلّا أنّ ذلك ما كان له ليغيّر من الأمر شيئاً، فالجميل من الإبداع يتفق الناس على جماله، والقبيح يتفقون أيضاً على قبحه، وإن لم ينطقوا بحكم القيمة...

وقد أدخل بعض النقاد الغربيين المحدثين مقياس الجمال في النشاط النقدي، حتّى إنّ منهم من طالب بضرورة بقاء الفنّ لغاية الفنّ وحده... ومنهم من يبالغ في ذلك إلى درجة الإيغال في التجريد، والذهاب بعيداً عن واقع الحياة... ولم يعرف العرب النقد الجماليّ بالمفهوم النظريّ الصارم، وإنّما كانوا يحومون من حوله باصطناعهم علم البلاغة الذي كان يبحث في جماليّة اللغة، وجماليّة الأسلوب، وجماليّة الجواز والاستعارة والتشبيه، في الشعر خصوصاً. وعلمُ الجمال، أو الجماليّات، من المفاهيم الفلسفيّة التي تسرّت

117- بطرحى ص 202-203.

إلى المدارس النقدية الحديثة، والتي دأبت على الاتحاد إلى هذه الجماليات عند قراءة أي أثر فني: أدياً كان أم رصماً، أم نحتاً، أم رقصاً، أم تمثيلاً، أم موسيقى...

والجماليات¹¹⁸، كما يعرفها ديديري جوليا (Didier Julia)، «هي العلم الذي يبحث في الجمال، والعاطفة التي يقدلها فيها»¹¹⁹ ويمكن تحمل مسألة الجماليات في مفهومين اثنين: مفهوم الإبداع، ومفهوم التلقي الجميل (La perception esthétique)؛ فإذا كانت الميتافيزيقا إنما تعنى أساساً بظاهرة الإبداع حيث خول لها قياس طاقات الإنسان وتحليلها؛ فإن الجماليات، بمعناها الحقيقي، لم ترق إلى مستوى النظرية التي تُعنى بالبحث في مفهوم الإدراك، أو تلقي الفن وتذوقه، أي كحكم قائم على الذوق والتذوق، أو عاطفة المتعة التفصية، إلا منذ عهد الفيلسوف الألماني كانط.¹²⁰

ويدي جيرار دوصون أسفه للانحراف علم الجمال عن مساره الحقيقي الذي كان من أجله، فيقرّر «أنّ من اغزن، أنّ علم الجمال، بما هو حقل علمي قائم بذاته المتسمة بالخصوصية، يحاول إغراق سمكة تاروخه، ليس فقط من حيث تأسسه على أنه «فلسفة الفن»؛ ولكن لأنه، وبكل بساطة، كلّف نفسه القيام مقام العلم الذي يعالج الفن. في حين أنّ علم الجمال كانت غايته الأولى هي العناية بالجمال (Le Beau) والوجدان...»¹²¹ قبل أي شيء آخر.

118 - يفرح أن يظل المصطلح انتهى به حبات على كل المعاني «فرية التي تنهي به «...Tiques» مثل «السايات» مقاس «Linguistique» وشمريات مماثل «Poétique»، والجماليات مقاس «Esthétique»، وشمليات مقاس «Sémantique» وهذا جزء... غير أننا لا ننسى كل الظن هذا الاقتراح الذي هو مجرد رأي مرحوم أو بامنه الفاء وشمليات العرب المعاصرون على إمكانية المصطلح الفندي احتلت...

119 - Dictionnaire de philosophie, Esthétique, Larousse, Paris, 1964.

120 - Ibid.

121 - G. Dessons, op. cit., p. 163.

ويُفترض في التاج الفني أن يتشدد أعلى درجات الكمال ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؛ وذلك على المسويين الشكلي والمضموني معاً. غير أن من النظّرين مَنْ لا ينجح إلّا إلى جمال المضمون، وعلى رأس هؤلاء هيجل الذي كان يمثّل مدرسة قالمه بلذا بمخالفته عن كائط صاحب المدرسة الجمالية التي كانت ترى الجمال متعلّقاً بالشكل أو الصير؛ فالهيجليّون يتملقون جمال الفنّ على أنّه مجموعة المدلولات (Signifiés)؛ أي أنّ الجمال الفنّي يكمن أساساً في مضمون الفنّ. على حين أنّ الكانطيين يتوجّهون نحو المستوى الشكليّ المائل في مجموعة الدلالات (Signifiants)¹²². فالجمالية في تصيف المدرسة الفلسفيّة الألمانيّة ضربان على الأقلّ: جماليّة الشكل ومثلها كائط، وجماليّة المضمون ومثلها هيجل. إنّ كائط على إقراره بالهبة الجمال في باب المعرفة التجريديّة، إلّا أنّه يميّز، في كتابه: «لقد ملكة الحكم» الأفكار الجمالية من أفكار العقل، ويبحث في البرهنة على أنّ هلمين الصّنفين من الأفكار لا يمكن إدماج أحدهما في الآخر.¹²³ غير أنّ جاك دريدا لا يُقرّ بثباتيّة الشكل والمضمون، والفصّ ثابته ذو صوسو المائلة في الدالّ والمدلول، ذاهباً إلى أنّ ذلك كلّهُ مجرّد وُلاتٍ زميم من بقايا الميتافيزيقا الأوربيّة.

وأياً ما يكن الشان، لأنّ الناس لا يزالون يتشكّون المتاع الفنّي، عادة، في المكتوبات بعض الطّرف عن وجهتيّ عملتها (الأعمال الأدبيّة الكبيرة)، لا في المنظومات المرتجلة غير المزوّرة¹²⁴ سلقاً، والمنقحة مراراً؛ وذلك حتى نخرج

122 - Cf. Pierre V. Zuma, La déconstruction, une critique, p. 8.

123 - كتب كائط هذا الكتاب عام 1790.

124 - وأردّ من التروير هنا كائط كلام عمر بن الخطاب يوم البسمة.

من هذا الحُكم الأثارُ الخطائيةُ الرَّائعة، ومحاورات الأعراب، وأحاديث لُقاء البلغاء العرب في مقامهم ومناظرهم. ذلك بأن الأعمال الأدبية العربية القديمة التي رُوِيَتْ، ثم دُوِّنَتْ في بطون الأسفار، على الصفة الشفوية التي تُقَارِفُها ولا تُفَارِقُها، إلّا أنّ كثيراً منها يتوافر فيه الشروط الفنية والجمالية التي تجعله يرقى إلى طبقة الأعمال المكتوبة الكبيرة... ويزعم صاحب معجم الفلسفة، بهذا الصدد، أننا نستطيع أن نتخذ من التحليل الجمالي للعاطفة منهجاً لتعميق المعرفة الإنسانية.¹²⁵

ثانياً. وظيفة الفن

إنّ أهمّ المشكلات الفلسفية هي مشكلة الفن من حيث وظيفته وغايته:

1. ليس الفن، كما يذهب إلى ذلك يوردي لُطمان، إلّا وسيلة من وسائل التواصل؛ لآله يسعى إلى ربط العلاقة بين الباث والمُتلقي. فهل يجعلنا مثل هذا التصور أن نعرّف الفن بأنه لغة منتظمة بكيّفية خاصة؟¹²⁶ غير أننا نودّ أن نضيف إلى أنّ هذه العلاقة التي يتحدث عنها لُطمان، والتي تربط بين الباث والمستقبل، يجب أن تقوم على التأثير والتأثر؛ فالمستقبل لا يقبل، في الغالب، بأن يقدم الباث إليه عملاً فنياً لا يعجبه ولا يهت في وجدانه الإحساس بالجمال الذي هو مظنة للمتاع. فلو بسطنا العمل الفني إلى المستوى الذي يجعله مجرد بضاعة معروضة في السوق، وأنّ رجل الفن يشبه التاجر مع وجود القارئ طبعاً، فإنّ المستقبل - الذي نمثله هنا بمخاطبة الزبون - سيطلب بأن تكون البضاعة المعروضة جيدة

125 - Id.

126 - Cf. Youri Lotman, La structure du texte artistique, (traduction de HENRI MESCHONIC), Gallimard ? paris, 1973, p. 33 ; Georges Mounin, Clefs pour la linguistique, Seghers, Paris, 1971, p. 133 et suiv.

وجيلة ونالقة... وإذن، فلا مناص من التماس توالف الجمال في العمل الفني الذي يهتف المرسل إلى متلقيه...

ولذلك كان بعض الفلاسفة يرى بأن الفن إنما هو تعبير أو وصف للجمال. غير أن هذا التمثل قد يحد هذه المسألة جذعاً أي يُعيدنا إلى البحث في ماهية الجمال وقد كنا تناولناها بإيجاز شديد، منذ قليل في بعض هذا الفصل. فهل الجمال في ماهيته قيمة موضوعية، أو قيمة ذاتية؟ أي هل الجميل جميل، لأنني، أنا فقط، أقضي بجماليته، انطلاقاً من حُكمي الذاتي، أو هل أقضي بجماليته لأنه، من الوجهة الموضوعية، فعلاً وحَقاً، هو جميل؟ ثم هل يجب أن يكون الفن جميلاً وكلّي، أو يجب أن يكون جميلاً، ثم معبراً، أثناء ذلك، عن حقيقة، ليصبح بذلك قيمة من القيم؟ أي هل الجمال الفني، الفن الجمالي، يكمن في ألوان اللوحة الزيتية العبقريّة الرسم، المتناسقة الأبعاد، المقدرة الأحياء، لأن الرسام الفنان وُلِقَ إلى حُسن التنسيق بين الملامح والألوان والأبعاد، بعد أن كان قد أحسن اختيار الألوان الملائمة لها ففترها بمقدار، ووزنها بميزان؟ أو إنما يكمن في الفكرة التي عاجلها في مثل هذه اللوحة؟ أو يكمن في هذا وذاك معاً؟... وإنا، إنما نثر مثل هذه التساؤلات من حول الفن المنظور وفي وهنا ماهية شعرية الأدب التي قد نَحْمِلُها، هي أيضاً، على المسألة: هل نلتبس الجمال الفني في عمل البحري، مثلاً، المتمحض لوصف بركة المتوكل، أقول: هل نلتصمه في جمال البركة نفسها، أو في جمال وصفها، عبر القصيدة الواصفة لها؟... وبمسألة أخيرة: هل يكمن الجمال في ذاته، أو يكمن في موضوعه؟ أو تارة يكمن في ذاته

فقط، وثارة أخراً يمكن في موضوعه فقط؟ أو هو جوهر كريم لانم بنفسه، في نفسه، بحيث لا يمكن لا في الذات ولا في الموضوع؟

مسائل كثيرة يمكن أن تثار عن هذه المسألة، بل إننا نحسب الماستار على وجه الدهر، ما ظلّ الإنسان لقلماً مفكراً، ومشرّياً باحثاً عن المزيد من المعرفة، فمنذ أفلاطون وأرسطو، إلى هيجل وكانط، إلى روسل (Bertrand Russell, 1872-1970) وديريدا (Jacques Derrida, 1930-2004): اجهد الفلاسفة والمفكرون في تأسيس نظرية، بل نظريات، للفنّ والجمال وما يحوم من حولهما حَوَماناً.

غير أنّ الأهمّ في تقديرنا، من كلّ ذلك، ليس هو ماهيّة الفنّ في حدّ ذاتها، أو ذاته، ولكنّ وظيفته؛ أي ما الغاية من وراء التماس الفنون الجميلة على اختلافها، والذي يعنيها هنا الكتابة الفنيّة؟ وما الرسالة الجماليّة التي تُوصّل من خلال الكتابة الأدبيّة: إرسالاً واستقبالاً؟ وهل الغاية هي تبليغ الرسالة الأدبيّة باعتبار مضمونها ولو كان ذلك في شكلٍ لُجّ، وهو منظور النظرية الماركسيّة التي ووّثها عن هيجل؟ أي هل وظيفة الفنّ، أدبياً أو رسماً أو رقصاً أو نحتاً أو نقشاً، هو التماس الجمال في الجانب الشكليّ منه دون الاحضال بمضمونه، وهو المنظور الشكليّ للفنّ الموروث عن نظريات كانط؟ أي هل للفنّ رسالة تعليميّة أو تهيئيّة في المجتمع، ليرتبط بالأخلاق؟ وإذن، فلأننا نقع في المنظور القديم الذي كان وما جنح بالأدب إلى التعليميّة والتفعية في بعض التراث الأدبيّ العربيّ، شأن بعض المقامات، وليست كلّها؟... أو أنّ الفنّ هو مجرد فنّ، وهي النظرية التي يكرّسها النقد الغربيّ الجديد دون أن يقرّ بالتأثير بنظرية الفنّ للفنّ؛ وذلك لأنّه لا يرى شيئاً يمكن أن يوجد خارج

حدود اللغة، فنّ الكتابة هو مجرد عمل بالّغة دون انتظار غاية تعليمية أو
 قُديّة، أو حتى جمالية من وراء الكتابة الأدبية، أي رفض المرجعية
 الاجتماعية للأدب والفنّ؟ فلا رجل الفنّ، ولا رجل الأدب، يتأثران بقضايا
 مجتمعهما فيخوضان في شأفا، ولا هذا المجتمع، بالمقابل، يستطيع أن يؤثّر في
 الإبداع الفنّي الذي يُنتجانه هما له، حتى كأنّ هذه الكتابة الفنّية نزلت على
 الأديب من أعالي السماء، أو لحمت له من أعماق الأرض... أي هل تصبح
 وظيفة الفنّ مجرد إضفاء لصبغة مثالية على الحقيقة¹²⁷ لا محاولة للتعبير عنها،
 وعكسها بصدق وواقعية؟

2. هل يمكن فصل الجمال (Le Beau) عن الشّاح الفنّي؟ وهل يمكن
 أن يكون فنّ ولا جمال فيه؟ أو بالمقابل: هل يمكن التحرر على جمال ولا فنّ
 فيه، بالمفهوم العامّ للفنّ والأفنان؟ إنّ الشيء القبيح نفسه قد يفندي جيلاً
 في منظور الفنّ والأدب؛ فقد كان شارل بودلير (Charles Baudelaire)
 (1867-1821) يرى أنّ الفنّ يمكن أن يكون جيلاً ويثير الإحساس بالجميلة
 وقد لا يعني ذلك، في منظور بودلير، إلّا أنّ هذه الجميلة، على قبحها وتورث
 رائحتها، قد تثير الإحساس بالجمال! فكانّ الجمال لا يكمن في الجميل وحده؛
 ولكن قد يكمن في القبح والتّانة أيضاً، من منظور بودلير الشاذّ على الأقلّ...

غير أنّ من وظائف الفنّ، كما كان يرى أنفري مالرو (André Malraux)
 (1901-1976)، أنّه يكشف لنا عمّا كان يطلق عليه «الوجه المظلم من العالم».
 أي أنّ الفنّ يكشف لنا عمّا يتجاوز رؤيتنا اليومية العاجلة. ومثل هذا
 الوجه من التّصوّر الآخر لوظيفة الفنّ حلّ الرّسم الأسبانيّ فرانيسكو

127 - Cf. D. Julia, op. cit.

قويا (F. Goya 1746-1828) على أن يدين كل رأي يتخلل الجمال على أنه مجرد «أكذوبة» أو «غواية».

إن الفن، بالمفهوم المعاصر، لا ينبغي له أن يقع في فخ عتمة الوظيفة؛ فكل شيء أمسى في عهدنا هذا واقعي الغاية؛ إذ لا يُقبل أن يكون الفن إنما وُجد من أجل الجمال وحده، أي من أجل نفسه، لنفسه، ولا نفع يمكن أن يُرجى منه من وراء ذلك... فحتى غاية الجمال للجمال، هي في حدّ ذاتها، منفعة روحية يحصل التلذذ بها حماءً، ولكنها تظلّ متعة داخلية لا تمتدّ مفعولها إلى العالم الخارجي... ومع إقرارنا بأنّ الفنّ تعبير، في أصله، عن الجمال؛ فإنّ ذلك ما كان ليُخطر عليه أن يكون تعبيراً عن الواقع. لعلّ الفنّ يكسب شرعيته بالتعبير عن الجمال¹²⁸، وهو في حدّ ذاته جميل؛ أو يكسب شرعيته بالتعبير عن الواقع المعبّش؟...

ويعني الفنّ في الاستعمال العامّ، والاستعمال الشعبيّ، والاستعمال اليوميّ أيضاً، التمثيل السينمائيّ، والمرحّي، والتصوير، والموسيقى، والرقص، والرسم، والنحت، والنقش... ولكنه لا يعني، أثناء ذلك في هذا التمثّل العامّ لمفهومه، حقن الأدب الذي هو نتاج قنّ أساسه الخيال، ولحمته الجمال، وغايته توظيف هذا الجمال من أجل تليغ رسالته الفنية إلى المجتمع. وقد رأينا أنّ الشعرّيات لا تدخل في الكتابة الأدبية التي هي حفلها الطبيعيّ الأوّل؛ ولكنها تدخل في الفنّ أيضاً فتوجّه ماهيته، وتحدّد كيانه. ألا تكون الكتابة الأدبية، وحالّ الفنّ ما ذكرنا، حقلاً من حقول الفنّ؟ وإذا كانت وظيفة الفنّ هي التأثير الجماليّ في المتلقّي، ألا تكون وظيفة الأدب إلّا بعض

ذلك؟ وإذا كان من وظيفة الفن رسمُ حقل جميل، أو تصوير لهرٍ جارٍ وفراق، أو تجسيد قمة جبل مكسوة بالثلوج، أو وصف غابة مخضرة بالأشجار والنُوح، أليست وظيفة الأدب، هي أيضاً، إلّا بعض ذلك؟ فسواء علينا أعمدنا إلى ريشة فرست منظرًا طبيعيًا في لوحة زيتية، أم عملت إلى مزهر وقرطاس فرست ذلك المنظر الطبيعي شعرًا موقعا، أو نثرًا أدبيًا مرسلا، فالغاية واحدة، والوظيفة ليست مختلفة، وهما الصبر عن هذا المنظر الطبيعي الجميل المؤثر في ذوق المطلقي، أي الصبر عن واقعته المرتبطة بشرعية الفن. والوسيلة أيضاً واحدة، وهي اتخاذ الخيال أداة للإلتصاق في الصبر عن هذا الواقع الحي في العالم الخارجي. وما يخرج عن هذا المشهد الطبيعي المصور باللغة الفنية التي يطلوها الخيال المتبحر، يمثل قرينة صاحبه التي أحست بوجود هذا المشهد فتأثرت بما فيه من جمال بديع، ويمثل العالم الخارجي الذي هو هذا المشهد في حد ذاته.

فهذا العمل الفني، بفضّ الطرف عن نوعه وطبيعته، إنما يكسب الشرعية الجمالية، أو الفنية، من خلال طرفين اثنين: من خلال مُبدعه لأنه تمخض في نفسه، وانصهر في مخيلته الخلاقة حتى ولد عملاً فنياً كاملاً مشوّرة اللغة؛ ثم من خلال المنظر الطبيعي الذي وجد بالفعل مجسداً، أي وجد في عالم الواقع الخارجي. من أجل ذلك نجد الواقعية الفنية، أو ما يمكن أن نطلق عليه ذلك، هنا، ترادف الشرعية الفنية. فلا شرعية جمالية دون ارتكازها على الواقع الخارجي. غير أن الواقعية الفنية لا ينبغي لها أن تُصوّر، هنا، على أنها جغرافية أو بيولوجية؛ ولكنها تظل قائمة في إطار الواقع الفني الخالص. أي أنها وليدة التأثير الجمالي الذي أنشأ في النفس «إلهاماً» أدبيّاً

ولده خيال دافق ناشئ عن الواقعيين الإثنين: الداخلي الذي هو قريحة الفنان
بالمفهوم العام للفن والذي يمثل شعريّة الفنّ، والخارجي الذي هو العالم
الماديّ، والذي يمثل جماليّة الواقع الذي يُفضي إلى شعريّة هذا الواقع...

ثالثاً. فلسفة التبليغ في الفن

إنّ الفنّ وسيلة من وسائل التبليغ، وتقوم وسائله على خلفيات
فلسفيّة حديثة؛ ذلك بأنّ فلسفة هذا التبليغ، في الفنّ، تنهض على توظيف
الجمال الفنّي أساساً، فلا بلغت الناس إلّا إلى ما يُعجبهم من أشكال التعبير
الفنّي: من كتابة جميلة، ومسرح، وموسيقى، وتصوير، ونحت، ورقص
موقع... فالفنّ كلّ لا يتجزأ. لكلّ ما صدر عن الخيال، وكانت غايته التعبير
الفنّي وإشاعة الجمال أو الشاع الفنّي في أذواق المتلقين، فهو فنّ جميل. ويتخذ
التبليغ الفنّي لنفسه عدّة أشكال للتعبير؛ فالحركة الإيقاعيّة التي تصدر عن
راقصة موهوبة هي لغة سيميائية تبلغ بها حدّاً حركيّاً قسماً من أجل أن تُمتع
المتلقين. والألوان الميتة الجامدة التي تستحيل بفضل فرشاة رسّام عبقرٍ إلى
لوحة زيتيّة بدیعة تبهو وتسحر هي، حمّاً، لغة. ولكنّها لغة من الألفاظ،
ولغة من الألوان، فهي لغة سيميائية، لا لفظيّة. ولا يقال إلّا نحو ذلك في بقية
الفنون التعبيريّة الأخرى. فلننظر مادّة مطروحة والناس هنا مع الجاحظ في
الطريق هي هذا الواقع الذي ينطلق منه الفنّان لتصويره في عمله الفنّي على
أشكاله المختلفة. كما أنّ للفنّ لغة ليس بالضرورة أن تكون لغة مرصّة من
سمات لفظيّة فقط هي هذا التعبير الجميل عن هذا الواقع الذي ينطلق منه
الفنان، والذي يعبر عنه بالأداة الفنّيّة التي تتلاءم مع موهبته وتجربته

وامتداده الفطري والفقائي معاً. وللفن، أثناء ذلك، غاية هي وصف هذا الواقع المائل في القرينة المتسرب إليها عن طريق صورة العالم الخارجي المتوَجِّع في كيان الفنان، أو ما يمكن أن نطلق عليه «التفَسُّ الإبداعية».

ونستخلص مما قرَّرناه في الفقرة السابقة أنَّ الفن يتخذ له في طرائق التعبير، ومن ثمَّ طرائق التبليغ، عدَّة لغات سيميائية، مما يجعل من ألفاظ اللُّغة مجرد سمات اصطلاحية يتعلَّمها الكاتب ليصوِّر بها عواطفه. وبعض ذلك تسوي اللُّغة الحام القابعة في بطون المعاجم مع الألوان الميتة القابعة في نفسها قبل أن تُرسم لوحة زينة عبقرية. كما تسوي الأحجار الجمادة قبل أن تنقش أو تحت تمائيل بدعية، مع الأنغام الموسيقية الكامنة في أصواتها السبعة، قبل أن تستحيل إلى مجموعة متاعمة من الأصوات التي ترقى بها إلى مستوى الموسيقى التي تطرب وتمتع، وهلمَّ جرَّاء...

وإذن، فالتبليغ من منظور سيميائيٍّ عاظميٍّ تتَّوَع أدواته، وتباين وسائله؛ ولكنَّ الغاية تظلُّ واحدة مُثَلُّ في إيصال المعلومة بلغة تعبير تتَّخذ طبيعتها تبعاً للظُّروف والأحوال. فليست اللُّغة وحدها هي القادرة على التعبير الجميل، بل إنَّ الصَّمت الآخرى كثيراً ما يكون حواراً صامتاً، أو لغة خرساء، تعبَّر بالولائم أو بأشكالها أو بإيقاعاتها فيكون التبليغ الفنيُّ بها ألصَحُّ من التبليغ بلغة الألفاظ نفسها.

غير أنَّ هناك مسألةً تطبيعيةً في هذه الإشكالية تتمحُّض للسمات اللَّفْظية دون سمات التبليغ الأخرى؛ ذلك بأنَّ متلقِّي الكتابة الفنية يحتاج إلى الحدِّ الأدنى من ثقافة الباثِّ ولغته كي يفهمه فيفاعل معه، ومن ثمَّ يتأثَّر به؛

فلا يمكن أن يقرأ صيني شاعراً عربياً بصورة مباشرة إلا إذا كان يظن اللغة العربية وفاضها، والعكس صحيح. في حين أن أيّ امرئ له الحد الأدنى من الثقافة الفنية يستطيع أن يقرأ لوحة زيتية رسمها أيّ فنان في العالم، مهما تكن لغة اللفظية، بلغة القراءة في الفن هي غير المكتوب، هي لغة مسموعة، لا لغة لفظية، كما هو الشأن بالقياس إلى الشعر وما في حكمه من الكتابة الفنية التي تشمل على شعرية ترقى بها إلى مستوى الفن. كما أن تلقي الأنغام الموسيقية والاستمتاع بها لا يحتاج منا إلى أن نعلم الموسيقى، بل لتذوّقها، ونستمتع بأنغامها دون أن تكون لنا ثقافة موسيقية عميقة. في حين أن متلقي الفن المكتوب (الكتابات الأدبية الزلية) سيكون مضطراً إلى أن يتشبع بلغة تلك الكتابة الفنية ونظامها وتقاليدھا الثقافية لكي يستمتع بها.

ومن وظائف الفن الأساسية، كأيّ إبداع آخر، هي ربط الصلة، أو ما يطلق عليه في الفرنسية (La transmission)، بين الباث الذي هو أيّ صنف من الأصناف التي أتينا على ذكرها مراراً في هذا الفصل، والمتلقي الذي قد يكون قارئاً، كما قد يكون مفرّجاً أو مستمعاً، أو متأثراً راناً.

وعلى الرغم من أن هذا التحديد ليس جامعاً مانعاً، إذ قد يجوز أن يجمع مفهوم التبليغ، في حقل الفن، في طرف واحد فقط، عوضاً عن طرفين اثنين... فإن ذلك ما كان ليغيّر من الأمر شيئاً، لأن الطرف -أو الشخصيّة- الذي يتحدث إلى نفسه في حال المتأجاجة¹²⁹ قد يستحيل هو نفسه إلى

129- المتأجاجة، لم «المولوج الداخلي» (Monologue intérieur) خطاب مصغر داخل خطاب امرئ يسم حساً بالظلمة الشديدة: الخطاب الأول حزني، والآخر يركل، ونكهما يدفعان معاً تنمجاناً تلقائياً مبدون الأول في الآخر، والآخر في الأول لإصابة نقد حقيقي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي... وبمكهم صندوق المناجاة عن النفس الباطنة، فأنها تنمجان بضمير التكلم. لما إذا كان الصن الروائي مصراعاً بصير للتكلم أصلاً منه، ومن أجل التميز بين الصنين الداخلي والخارجي يجب وضع الصن المباحث بين مرحوتين: «هـ» وذلك لتبيان هذا الإصباح الصني، لم أيّ علامة أخرى مثيرة. دليل من الأمثل أن نترك. هـ، حربة المعرفة للروائي مع نفسه هو وحده المندرج باختيار هذه العلامة الفاصلة بين المناجاة وخطاب الآخر في صن.

متحدث، ومتحدث إليه، في الوقت ذاته، أي إلى مُرسلٍ ومتلقٍ جميعاً. ويجاوز هذا النمط من التبليغ الشخص الواحد إلى الشخص والآلة التي تخبره بحدوث شيء، أو قرب حدوثه من وجهة؛ ثم إلى الآلات فيما بينها من وجهة أخراة. ولم يعد شيوع هذا اللون من التبليغ في عصرنا الراهن مشكلة نظرية؛ ولكنه أمسى حقيقة تقنية يحياها كل واحد في المجتمع المصنع. ثم إن وجود العلاقات اللغوية داخل عالم الحيوانات لم يعد مشكوكاً في أمره، بل أصبح حقيقة علمية ليس فيها من ريب.¹³⁰

بل قد يجوز أن نمضي إلى أبعد من ذلك فنعلم أن اللغة ليست إلا شكلاً من أشكال التبليغ بين الناس. ويجوز، في مثل هذه الحال، كما يذهب إلى ذلك لُطمان، تعويض مفهوم الفرد (L'individu) بمفهوم ناقل الخبر، أي الباث. ثم متلقي الخبر، أو المعلوم بـ«المتلقي» (Le destinataire). وقد يحول لنا بعض هذا أن نذهب إلى أن اللغة (Le langage) (لغة التبليغ من حيث هي) لا تربط بين طرفين اثنين: مرسل ومستقبل فحسب؛ ولكنها تربط بين اثنين اثنين، أو حتى مجموعة من الآلات الخاصة بالاث والاستقبال، كاجهزة التقاط الأصوات، والصور وسوانها.

وتعد الماشاة نقية متطورة من تفنيد الفرد الرومي في القرن العشرين. ومن الناس من يورد هذه الفكرة السردية إلى الكاتب الفرنسي إدوارد دوي (Edouard Dujardin, 1861-1949) في روايته: «الذئبات المنطوعة» (Les lauriers sont coupés) التي ظهرت عام 1887 حيث اصطح لأول مرة، مما يرد مزج الأدب الفرنسي، هذه الفكرة التي تنسب، من وجهة أخرى، إلى حقل علم النفس لأرماتيا نيكار الوصي. وقد أورد هذا، مما بعد، صميمي جويس إلى حد الفوس.

ومصطلح الماشاة من التراجعا، وقد حدث ما من قولم ناخي ماضي متاحله، وهو معني بحد على احديث إلى القس، والمشارة به اثنين، ولكن في صوت هموس كماشاة القدرته وهو يعني: حال صوتة بكون بين القس اشافت، والجهر الظفر. ونحن نذكر، هذه الماشاة، إلى استعمال مصطلح الماشاة عموماً عن المصطلح الأصح المحرر، وهو «المزج»؛ إذ لا يترد لاستعماله بعد التراجعا لفظ عرو.

130- Cf. Y. Lotman, op. cit., p. 133.

ولنعود إلى الشخص الباث الذي قد يتعامل مع نفسه في بثّ المعلومة، أي نعود إلى الحال التي يكون فيها بالاً وملتقىاً في الوقت ذاته، وذلك كما يحدث له في حال تدوين ملاحظات يقيها لنفسه للتذكير أو للحفظ، أو كتابة بعض المذكرات اليومية الخاصة، ففي هذه الحال لا تتخدي المعلومة منقولة في الهواء، ولكن عبر الزمان.¹³¹

ومن الجائز أن نعدّ «الفرد» شخصاً منعزلاً بحيث إنّ رسالة التبليغ المقترنة تحت شكل: أ ← ب (أي من الباث إلى الملتقى)، لتتخدي محمولةً على رسالة ثانية هي: ١ ← أ بحيث تبيّن لنا أنّ الباث هو نفسه الملتقى، ولكن في وحدة زمنية أخرى. ويكفيها، في هذه الأثناء، أن نضع تحت رمز أ، مثلاً، مفهوم «الثقافة الوطنية» من أجل أن تسهيل رسالة التبليغ أ ← أ متلقيةً لمعنى يعادل على الأقلّ رسالة التبليغ أ ← ب. فهو أننا حين نتصور أنّ الرمز أ يعني الإنسانيّة كلّها، فإنّ التبليغ الذاتي، أو (L'autocommunication)، يتخدي حينئذ، (على الأقلّ في حدود التجربة الواقعيّة في التاريخ) الرسالة الوحيدة القائمة للتبليغ.¹³²

إنّ وظيفة التبليغ تنهض أساساً على اللّغة الفصحى، أي على الفرع إلى الجمال لدى التعامل مع اللّغة الأدبيّة بحيث لا يكون التسج منسوجاً من اللّغة اليوميّة المنحطّة الفصحى، ولكنّه يسعى إلى الإدهاش، ذلك بأننا لا نريد أن تكون وظيفة التبليغ اللّغويّة مجرد أداء حاجة عارضة، والتعبير عن هاجس لا يرقى إلى مستوى

131 - Ibid., p. 35.

132 - Id., p. 36

البقاء. والآن فكيف يجوز أن يعني العلماء أنفسهم من أجل أن يتحدثوا عما يعرض لهم ثم يخفي، ويدلو ثم يضمحل. ليست اللغة التبليغية المتحدث عنها هي التي نشترى بها بضاعة رخيصة أو غالية من السوق، أو نحتمي بها شخصاً في الشارع... ولكنها اللغة التبليغية العليا التي تهض على النسيج العنقري القائم على توظيف الطائفة الفتية فيها من أجل أن تهض بوظيفة جمالية شعرية قد ترقى، من جماله، إلى مستوى الإلهام والإدهاش.

وإنما ركزنا على التبليغ باللغة التي تهض على الأصوات المنظمة المخصصة، لأن التبليغ باللغات السمائية كالمواد الزيتية الملوثة، وكاصطناع الطين، والحجر، والأنعام التي تظل وسائل تبليغية، في منظورنا، دون السمات اللفظية التي ربما تكون أولى وسائل التواصل بين البشر. ولكننا نعود لنؤكد فقط على جمالية اللغة التبليغية وشعريتها حتى نخرج اللغة اليومية المتبدلة التي لا تستطيع التعبير بشعرية وجمالية عن العواطف المخلجة، والأحاسيس الجاثية، ولكنها تؤدي عن الباث الحاجات العاجلة التي لا يلتصق منها التأثير في الخلق، ولكن بلبه بالحاجة العارضة دون الفرع إلى الشعرية والجمال...

رابعاً - العلاقة بين اللغة ومعناها في التبليغ،

كان أبو عثمان الجاحظ سبق كل الناس إلى تقرير نظرية سطل خالدة في التقدير الأدبي الإنساني، وهي أن الذين يتعصبون للمضمون، فيعدون الأدب الرفيع هو ما يعالج مضموناً نبيلاً هم على خطأ حتماً؛ ذلك بأن المدار كله ينهض على النسيج اللغوي، وعلى أدبيته الكامنة في هذا النسيج...، وذلك حين يقول: «والعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي،

والبديوي والقروي¹³³، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتحير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير». ¹³⁴ فلعل الشيخ ببعض ذلك أن يكون قد سبق كائناً نفسه إلى تقرير الجانب الشكلي في الأدب، لا الجانب المضموني الذي كان يعصب له هيجل.

ومن عجب أن هذا الرأي النقدي نفسه هو الذي يطرحه جان كوهين في كتابه «بنية اللغة الشعرية» الصادر بباريس في عام 1966 حيث يذهب إلى أن الشاعر ليس شاعراً لأنه يفكر أو يُحس، ولكنه شاعر لأنه يقول، ذلك بأنه ليس منشأً للأفكار، ولكنه مزعوف للألفاظ. ¹³⁵

غير أن كلمة محيرة وردت في مقولة كوهين تثير التساؤل والحيرة، من منظورنا نحن على الأقل، وهي قوله: «ليس لأنه يفكر أو يُحس» ¹³⁶، فقد سلمنا بأن الشاعر لا يفكر وما ينهي له، لأن التفكير في أصله متمحض للفلاسفة والعلماء، لا للمبدعين من الشعراء، لكن ما القول في الإحساس؟ وإذا كان الشاعر متعدي الإحساس بالأشياء التي يعالجها على نحو أكثر من الآخرين، فكيف يكون شاعراً؟ أم ألم يسم الشاعر شاعراً، في وضع اللغة

133- أصاب الأستاذ عبد السلام هارون صد ثالثة: «البديوي والقروي» التي تتناول قول الملاحظ: «المحسني والهرمي»، لفظاً ثالثاً من معنى النسخ وهو: «القدوي» بحيث يصح الكلام: «المحسني والقروي»، والبديوي والقروي واللدني. ومن هذا السلوك يخرج بكلام الملاحظ عن أسلوبه المفعول الذي يرمح بين الألفاظ في براعة محنية. ولذلك عدنا عن ذكر لفظ «القدوي» الذي وضع في النص بين مقترعين [] دليلاً على إسهامها إلى النص. ونحن لو ت الأستاذ هارون على وجود ذلك في نص النسخ في إحالة دون إتيان على أنه من صميم كلام الملاحظ 134- أبو عثمان الملاحظ المهرز، 3، 131-132.

135 - Cf Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 42.

136- الأصل في النص بالفرنسية: «لأنه فكر أو أحس» أي (Il a pensé ou senti). وربما لم يكون النص في المجلس والتقبل لكون أكثر متعلماً مع غاية القول...

العربية، إلا لأنه يشترط، أي يحسن؟ فإن جرّدها من الصفة الأولى المفترض وجودها فيه، فما ذا بقي لها؟ وبأي صفة أخراة يجب أن يتصف؟ لقد جرّده كوهين من التفكير لسلّمنا له بذلك على الرغم من أنّ ملكة التفكير من خصائص البشر جميعاً فلم يُعزّز ذلك حتّى يمتدّ إلى تجريده من الإحساس أيضاً؟ وإذا انعدم التفكير والإحساس لدى شخص فلم يبقَ له إلا أن يُلحق بطنقة الحيوانات! بل إنّ الحيوان نفسه يحس، ولكنه، فقط، لا يفكر...

وأياً ما يكن الشأن، فإنّ آية لغة تصطبج سمات لفظيّة وصوتيّة خالصة لها، فانت إذا كنت تسمع إلى لغة لا تفهمها تخيلتها مجموعة من الأصوات المختلفة العجيبة، غير أنّ هذه الأصوات المنتظمة المتواترة فيها بنظام معلوم هي التي تشكّل معجمها اللّغوي. وهذه اللّغة تتأرّى في مفهومها، هنا، مع اللّسان (La langue) لأنّ الأمر يصرف إلى الأصوات المنتظمة التي تحكمها قواعدٌ متعارفٌ عليها تسمّى «النحو». فالنحو هو الذي يرّالب استعمال هذه اللّغة لضمان صحّة نظامها الصوّيّ.

وهذه الأصوات الطّائرة في الهواء، أو المجمّدة في علامات رسميّة ترقن على القرطاس وتسمّى الحروف الأبجديّة، هي التي تحمل المعاني في اصطلاح قلماء المفكرين اللّغويين والنقاد العرب، أو المدلولات (Signifiés) في اصطلاح دو صوسر. وإذن، فالتبليغ الفنّي، إذا صرف الزّهم إلى اللّغة الشعريّة، ينهض على شبكة من أصوات اللغة، أو السمات اللّفظيّة، المنطوقة أو المرقونة...

ولعلّ ما كان كتب الروائيّ الروسيّ تولستوي (L. N. Tolstot) بعدد روايته الشهيرة: «أنا كارين» (Anna Karénine) قد يبيّن بعض ما كنّا بعدد

تقريره. فقد زعم الروائي قاتلاً: «لو كنت أريد أن أقول بواسطة الألفاظ كل ما كنت أودّ التعبير عنه بكتابة الرواية، لأضطرّرتُ إلى كتابة رواية تشبه كل الشبه تلك التي أكتب الآن. وإذا كان التقاد يستطيعون فهم ما أريد قوله منذ الوهلة الأولى (...) فإني أهتم بما يلفوه. ثم إذا كان التقاد أنعمي يحسبون أنني رميت فقط إلى وصف ما أعجبي (...) فإنيهم يحسبون. بل إنني كنت، في كل ما كتبت تقريباً، موجّهاً بالحاجة إلى تجميع الأفكار المرتبطة فيما بينها من أجل أن تعبر عن نفسها. غير أن كل تفكير يُعرض بواسطة ألفاظ، بصورة منعزلة، يفقد معناه؛ ويسقط، بصورة رهبة، حين يتناهى عن التسلسل الذي يوجد فيه».¹³⁷

وكذلك نجد تولستوي يرى أنّ الأفكار إنما تُجزّ من خلال تسلسل السمات اللفظية، بحيث لا يجوز أن توجد خارجها. وكان الذي يصرّ على أنفاس الأفكار في شواهد، أو نصوص من أعمال أدبية، منعزلة، يشبه الشخص الذي بمجرد ما يعلم أنّ الدار التي اغتدى يملكها، كانت تحتوي في داخلها على تصميمها المعماري الذي بفضلها كانت على هيئتها الرائنة؛ فراح يهوّ الجدران والسقوف على بعضها بحثاً عن ذلك التصميم المعماري؛ في حين أنّ الحقيقة هي غير ذلك. فليس التصميم المبحوث عنه محباً في بعض جدرانها، ولكنه منجز في بنى بنائها.

والتصميم هو فكرة المهندس المعماري. وبنية البناء هي إنجازها. فالمضمون المفهومي (Le contenu notionnel) لعمل أدبي، أو فني، إنما هو

137 - Tolstol, (Œuvres complètes en 90 tomes, t. 62, Moscou, 1953, p. 264-270, in Y. Lotman, op. cit., p. 39.

بيته ذاتها. والفكرة أبداً غودج صادق لأنها تمثل صورة من الواقع الخارجي. من أجل كل ذلك، لا يمكن تصوّر وجود أية فكرة خارج البنية. وربما يكون من المفيد تعويض ثنائية (Le dualisme) الشكل والمضمون بمفهوم الفكرة التي تتجزّأ عبر بنية ملازمة لها، والتي تلتصق عبثاً خارج هذه البنية.¹³⁸

وكذلك نجد بوروي لُطمان يركّز كلّ جهوده النظرية في حفل السيمانيات على مفهوم البنية في علاقتها بالفكرة (L'idée)، وليس بمفهوم المضمون (Le contenu). غير أنّ الفكرة، في الحقيقة، تميل في التعامل اللغوي المعاصر على جزء من المضمون، لا على المضمون كلّهُ. كما أنّ البنية، في بعض مفاهيمها تميل على جزء من البنى، وليس على البنى كلّها؛ وإن كنا نقول اليوم: بنية التصوّ، ونقصد بها إليه كلّهُ.

خامساً - وضع الفن¹³⁹ بين الأنظمة السيمائية:

إنّ دراسة الفن بواسطة أنظمة التبليغ، أو أصناف أنظمة التبليغ، يتيح للمرء طرح سلسلة من الأسئلة التي ظلّت إلى يومنا هذا خارج حفل الرؤية الجمالية التقليدية، وغير مندرجة في إطار نظرية الأدب. إنّ النظرية المعاصرة لأنظمة السمات تمتلك مفهوماً واضحاً كلّ التصجج للتبليغ. ولقد تحول لنا ذلك استخلاص الخطوط العامة للعلاقة الفنية. فكيفما يكون شكل التبليغ يكون الفراض وجوديّاً وملتقٍ للمعلومة. غير أنّ هذا قد يكون قليلاً إذا

138 - Cf. Id., p. 40.

139 - لا ينبغي أن ننسى أننا نحدد اعتبار كلّ ما هو إبداع، وقائم على الخيال المحض، فهو فنّ، أو صرّف من الفنّ. أي أن الكتابة الأدبية فنّ من حيث هي إبداع، ومن حيث هي قائمة على محض الخيال، ومن حيث هي تعبّر عن مشاعر البشر مع القطع إلى التأثير في القارئ بما شئت في وجدته من إحساس بهذا الخيال الفنّي ..

أدركنا أنّ المتلقي في بعض الأطوار يتلقى رسالة (Un message) ولا يستطيع فهمها. ومن أجل أن يفهم المتلقي الباث الذي يرسل المعلومة إليه، فإنّ من الضروريّ إمكان وجود وسيط مشترك بينهما وهو ¹⁴⁰ (Le code). ¹⁴¹

وكذلك يجوز أن ينهض كلّ نظام للتبليغ بوظيفة مُقَوِّلة (Une fonction modélisante)، وبشكل معكوس، فإنّ كلّ نظام مُقَوِّلٍ يستطيع أن يلعب دور التبليغ. ومثل هذه الوظيفة يمكن أن تتجلى كالفوى ما تكون في اتصاف الفنى، كما يمكن أن لا تبدو، أو لا تكاد تبدو، في مثل هذا الاستعمال الاجتماعيّ الخمسوس. غير أنّ الوظيفتين الإيتين توجدان بالقوة. ¹⁴²

إنّ الفن لا ريب في أنّه يشكّل وسيلة من وسائل التواصل بين الناس. غير أنّ أحدها إذا استقبل معلومةً مبرّرة بواسطة وسيلة فنية، يجب أن يمتلك، كما سبقت الإجماع إلى ذلك، اللغة التي بواسطتها يلغظ المعلومات المبرّرة بكفاءة. ¹⁴³

وإذا كان هناك من فكرة نتاج فنيّ (وَقُلُوحٌ بَأَنّ الكتابة الأدبية واردة في قول لُطْمان: «نتاج فنيّ») على تبليغي شيئاً ما؛ ثمّ إذا كان هذا النتاج

140 - Cf. Y. Lotman, op. cit., p.40-41.

141 - ترجم السبائرون، والمُستأثرون العرب للمصنوع، هذا المفهوم الفنى على كلّ وجه، هي حينئذٍ ينضم بطلان إليه «تفكرته» (ذلك ما عرّفه من الكلمة الفرنسية: «Chiffre»، وهو إطلاق لا ملاقاة بالمرّة) بعد منهم بطلان عليه: «الرمز». غير أنّ الوضع في اللغة العربية يصحّ الاتصال والتمسك بين التين، أو جماعة من الناس في مجتمع؛ فهل يراد مصطلح الوضع إلى أن يكون مقابلاً ملاقاةً لمفهوم (Code) الذي أثبتنا، في معنى هذا البحث بالفرنسية وحينما من أجل بيان هذه المشكلة الاصطلاحية الملقاة في اللغة العربية... وأياً ما يكنّ فنّان، فإنّ «الرمز» قد يكون أبسط من المصطلح النحويّ والفقاع على ضعف اللغويّ الفنى، وهو «تفكرته». ولكنّ لنا كان يُهمّ من لفظ «الرمز»، لأوّل وهلة، معنى الموقف في الحرية المبرّرة، فقد يكون من الأمتل اعراض مصطلح «تفكرته» الذي اعطاه هذا الفقه المرحان (يظهر دلائل الإعجاز، ص. 416، فضبط محمد رشيد رضا، القاهرة، ط. 3، 1366 هـ) على أسس الوضع يقع بين مجموعة من الناس حول كلمة ما.

142 - Cf op cit., p. 43.

143 - Cf Id., P. 42.

الفتى قادراً على أن يحدد أغراض التبليغ فيما بين الباحث والملقي، فإنه يمكن التمييز بين:

1. الرسالة - التي نلقتها؛

2. اللغة الفنية - من حيث هي نظام مجرد محدد، ومشارك في عملية التبليغ. ومثل هذا النظام هو الذي يعمل لفعل التبليغ ممكناً. وإن تعارض هذين المظهرين الاثنان في أية عمل فني، في مرحلة معينة من الدراسة، أمر من الضرورة بـ¹⁴⁴

إن هذا النظام الجرد الناشئ عن اصطلاح السمات الصوتية (اللغة) هو الذي يمكن لفعل التبليغ في الاسماء. ولكن يجب التنبه، أثناء ذلك، إلى أن عزل كل من هذين المظهرين اللغوي ذكرنا آنفاً، وهما الرسالة الفنية (message)، ولغة التبليغ (langage) لا يكون ممكناً إلا في إطار تجريد الصل. ذلك بأن لغة الكتابة الأدبية هي شيء موجود قبل وجود النص، أو إيجادها. وهذه اللغة تشابه بالقياس إلى فطري التبليغ معاً. إن الرسالة هي المعلومة التي تنبثق عن نص معين. فلو عملنا إلى مجموعة كبيرة من النصوص المنسجمة وطبقاً ثم حللناها على أساس أنها متغيرة عن نص لا يتغير، نازعين عنها، بالإضافة إلى ذلك، كل ما هو غير نظامي (Non systématique) من وجهة نظر معينة، لأنّهنا إلى وصف بتوي للغة الكتابة الأدبية المتحضرة مجموعة كبيرة من النصوص. وبفضل هذا النهج توصل فلاديمير بروب (Vladimir Propp) إلى ما اصطلاح عليه: «مركولوجية الحكاية»

144 - Cf. Id., p. 44.

(Morphologie du conte)؛ ذلك المنهج الذي أسس من بعد مثلاً لمناهج التحليل
الجديدة التي يحلّل بها هذا الجنس الفولكلوري.¹⁴⁵

ويرى يوري لُطمان الذي عوّنا عليه في كتابة هذه الفقرات من هذا
الفصل أنّ الفنّ يظلّ نازعاً إلى البحث عن الحقيقة. ولكن يجب التّصريح بأنّ
«حقيقة اللّغة» (Vérité du langage)، و«حقيقة الرّسالة» (Vérité du message)
هما مفهومان متباعدان. ولكي تتحلّل هذا الفرق بينهما علينا أن تصوّر
الأقوال المختلفة عن الحقيقة والزّيف المتضمّنين لحلّ هذه المشكلة أو تلك من
وجهة، والذلّة المنطقيّة لهذا الإلّبات أو ذاك من وجهة أخرى. ولعلّنا أن نستطيع
إلقاء سؤال عن ماهيّة كلّ رسالة مغرولة بلغة طبيعيّة ما: هل هي صحيحة، أو
مزيّفة؟ بيد أنّ مثل هذا السؤال يفقد معناه عمليّاً عندما يتمحّض الثّان للغة فتية
ما في مجموعها. من أجل ذلك، لأنّ التّأمّلات الخوّارة عن انعدام فائدة الفنّ،
وعن النقص الذي يُلحق لغة الفنّ والمحبوب التي تصيها (عند ذلك مثلاً لغة
رلّص البالي، ولغة الموسيقى الغربيّة، ولغة الرسم المجرّد...) تتضمّن خطأ في
التصوّر المنطقيّ الناشئ عن لموض في هذه المفاهيم.¹⁴⁶

رواضح أنّ الحكم الذي يمكن أن نقضه به حول الحقيقة والزّيف،
يجب أن يكون مسبوقاً بوضع الأمور موضع الوضوح، لدى طرح المسألة،
تبعاً لما يمكن أن يمثّل في أذهاننا: هل يتمحّض الثّان للغة الكتابة الأدبيّة أو
الفتيّة، أو الرّسالة؟

145 - Cf. id.

146 - Cf. id., p. 44-45.

ويبدو أنّ الشكلايتين الرّوس، ومنهم يوري لُطمان، لا يَمُزّون في طرحهم لمفهوم لغة التبليغ: بين لغة الكتابة الأدبيّة (أو السّمات اللفظيّة للغة من اللغات)، ولغة الفنّ الخالص (السّمات اللّويّة أو الإيقاعيّة وهلم جرّاً...).

ثمّ أين هذه الحقيقة التي يتحدّث عنها لُطمان؟ وهل يكون للفنّ والكتابة حقيقةً غير لجسّد الجمال الفنّي أو الشرعيّة لهما؟ وهل يجوز أن تصوّر أن الفنّ بمفهومه الإبداعيّ العامّ يحمل للمتلقيين حقيقة بالمفهوم الفلسفيّ، أو المفهوم الدّينيّ، أو حتّى المفهوم التاريخيّ؟ أي هل يجوز أن ننظر العُزور على حقيقة ما خارج حقيقة اللّغة؟ واذن، فأين هذا الزيف (La fausseté) الذي تحدّث عنه لُطمان بإسهاب واسطعاضة؟ وهل من وظائف التبليغ الفنّي التعلّق بمسألة الزيف والحقيقة؟

إنّ وظيفة الفنّ، بمفاهيمه المختلفة بما فيها الكتابة الأدبيّة، لا ينبغي لها أن تبحث في ثابّة الحقيقة والزيف، ولكن في ثابّة الصّدق الفنّي، وجماليّة النّسج، أو شرعيّته. لشرعيّة منظر طبيعيّ لا تعني أنّه حقيقة وجوديّة، ولكن تعني فقط أنّه حقيقة أدبيّة أساسها شرعيّة الجمال، وجماليّة الشرعيّة.

كما أنّ حدّ كلّ عمل فنّيّ نصّاً من خلال عنوان كتابه الشهير: «بنية النّصّ الفنّي» (La structure du texte artistique) لم يسلّم، فيما يبدو لنا، من اللّبس والعوض؛ فاللّوحة الزيتيّة ليست، في الحقيقة، نصّاً بالمفهوم الأدبيّ الدّقيق، كما أنّ النّصّ الأدبيّ الجميل لا يرقّى، فنّيّاً، ولا يجوز له ذلك حتّى لو خرج من جِلده، إلى مستوى اللّوحة الزيتيّة القابلة لأن يقرأها الناس جميعاً في كلّ زمان ومكان، دون اشتراط معرفة اللغات، مثلها مثل الأنعام الموسيقيّة؛

في حين أن القصر الأدبي - الكتابة التي أساسها السمات اللفظية - محكوم عليه بأن لا يقرأه ويفهمه إلا من تعلم اللغة المنسوج بها، كما سبقت الإجماع إلى بعض ذلك في هذا الفصل.

سادساً - الميل إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر

كان الأدب على عهد قداماء الإغريق وعلى عهد قداماء العرب أيضا (أو ما يطلق عليه «العصر الجاهلي»)، وفقاً على الشعر وحده، لكن مفهوم الأدب لم يلبث أن توسع قليلاً، قليلاً حتى شمل النثر أيضاً. ذلك بأن كل ما كان «يوجد من أنواع الإبداع... من لوعة، وعاطفة، وبیان، وحلم، وقرينة، ولون، وموسيقى من قبض الحاطر. (...) وبكلمة واحدة فإن كل ما يعبر به عن الفكر منذ هوميروس كان يصاغ شعراً».¹⁴⁷ غير أن معظم هذه الحطول التي كان القصر عنها بالشعر اغتدت اليوم حقولاً للتعبير النثري. أو على الأقل لا يُعجز النثر أن يعبر عنها بكفاءة ورشاقة.

والنثر، كما يقرّر ذلك جيان بول سارتر،¹⁴⁸ «ذو فائدة بحكم جوهره» فكان الكاتب هو الذي يستخر الكلام لأغراضه فقد كان السيد جردان يصطحب النثر في الثمانيات في حين اصطحبه هنري في إعلان الحرب على بولونيا».¹⁴⁹

وبمقدار ما كانت الهوية محيطة بين الشعر والنثر الأدبي في العصور القديمة، بمقدار ما اغتدت حقيقة في العصور المتأخرة؛ حتى إن بعض النظريات النقدية الجديدة تحاول في بعض مقولاتها إزالة الحواجز بين «الصناعتين»

147 - Paul Claudel, Position et proposition (sur le vers français), p. 87-88.

148 - إن الإحالة على سارتر حول هذه المسألة في الواقع الأعمام السبعين من القرن العشرين كان أمراً متوقفاً

149 - Jean-Paul Sartre, Situations, II, p. 70.

بمصطلح أبي هلال العسكري؛ فإذا الشعرُ نثرٌ أو أسراً منه إذا كان نظماً بارداً، وإذا النثر شعر إذا كان مشعباً بالصّور البديعة، ومَوْقَراً بالرؤى الثّقافة، ومعمّلاً على أجنحة الألفاظ ذات الغلال الشعرية الرقيقة. ولعلّ هذه الحال التي توجد عليها العلاقة بين جنسي الشعر الأدبي (حتى بُعد من الوهم التّظنّ التعليمي، والشعر الرّكيك الذي لا علاقة له بالأدب إلا في بعض إيقاعاته الرّكيبة...)، والشعر الأدبي (حتى تخرج أنواع آخر من الكتابات الشعرية كالتّأليف العلمي، والمقالات الصحفية، وسوانهما) هي ما يمكن أن نطلق عليه: «الشعريات» (Poétique, Poetics).

ولكن ما «الشعريات»،¹⁵⁰ حسب ترجمتنا للمفهوم الأجنبي، و«الإنشائية» حسب المصطلحين التونسيين وعلى رأسهم عبد السلام المسدي، و«الشعرية» حسب عاتمة القّاد العرب المعاصرين...؟ إن هؤلاء القّاد العرب المعاصرين لم يوفقوا، في منظورنا نحن على الأقل، إلى العثور على مقابل ملائم لهذا المفهوم النقدي/السّيميائي الغربي؛ إذ ترجمته بـ«الإنشائية» أو «الشعرية» لا يعني كبير شيء. ولعني «الشعريات» عند رومان ياكسون وظيفة اللّغة الأدبية للكتابة التي بواسطتها يمكن أن ترقى رسالة ما (Message) إلى مستوى عمل فني؛ وذلك على الرّغم من أنّ «الشعريات» لا تقتصر على دراسة مشاكل اللّغة الأدبية، ولكنها تتجاوز هذا الحقل الضيق إلى نظرية الأدب.¹⁵¹

150 - راجع الإحالة رقم 118 من هذا العمل.

151 - Cf J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Poétique, Larousse, Paris, 1973.

في حين يرى فريمان وكوريس أن الشعرية هي «بالمفهوم الجاري تعني إما دراسة الشعر (Etude de la poésie)، وإما - وذلك بإدماج النثر - النظرية العامة للأعمال الأدبية» (La théorie générale des œuvres littéraires).¹⁵²

وأيًا ما يكن الشأن، فإن كثيراً من الآثار الشعرية التي تصنف، من الوجهة التقليدية، تحت هذا المصطلح ليس لها من معنى «الشعرية»¹⁵³ إلا عناوينها. كما أن كثيراً من الكتابات الأدبية الواردة تحت تصنيف «نثر» ترقى إلى مستوى الشعرية. ولعلّ اللحن أن ينصرف هنا إلى الشعر المنثور الذي يحق أن يتمفهم هذا المفهوم ولا حرج. ذلك بأن الفرق بين الشعر والنثر السردية، مثلاً، نوعي، أقل مما هو كمي. وبمقدار ما تزداد الخصائص المشابهة تباعداً، بمقدار ما تزداد الشكّة بين الصناعتين، على حدّ تعبير أبي هلال العسكري، ثانياً وثالثاً.¹⁵⁴ فعلى المستوى الدلالي لا يمكن لأي نصّ شعري أن يكون شعرياً مطلقاً، بل إننا كثيراً ما نسرّع في الحكم فيكون حكمنا لطرياً، وذلك بتصنيفنا نصّاً أدبياً ما في صف الشعر جزأياً.¹⁵⁵

ونحاول تبديد هذا الغموض الذي قد يربن على مثل هذه الأحكام، ويكشف هذه المسألة اللطيفة من جميع أقطارها، لنقول: إن أهم ما يميز، في النظريات النقدية الجديدة، بين الشعر والنثر ليس الجالب الشكلي التقليدي، ولكن ما يحمل النصّ بداخله من خصائص جمالية وقيّة، فكلمّا اشتمل على

152 - Courtès et Greimas, *Sémantique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Poétique*.
153 - نضد بقولنا: «الشعرية» هنا إلى معنى «poétique» أي إلى السمة الشعرية القسمة بالمسألة التي تمّ كتابتها أدبياً ما، نعم! كانت ثم تراء، لا إلى «الشعرية» (وهي تفرحنا عن لها مقابلاً هو «شعرية») بلوردة عدد بعض الفن عموم «poétique».

154 - Cf. F. Cohen, op. cit., p. 22.

155 - Ibid.

مقدار أكبر من هذه العناصر ازدادت شعرية النص، وكلّما اشتمل على مقدار أقلّ منها، صوّلت هذه الشعرية في النص المطروح للقراءة.

والحق أنّ الشعر، كما هو معروف، ليس علماً وما ينبغي له؛ ولكنه فنّ من الفنون. والفن في ماهيته شكل وليس شيئاً آخر غير الشكل. للشاعر مطلق الحرية في أن يعرّي الحقائق الجديدة دون حدود. واللغة الطبيعية، بحكم ماهيتها، هي النثر، في حين أنّ الشعر هو لغة الفن، أي لغة الزخرفة.¹⁵⁶

ويحاول جان كوهين أيضاً التمييز بين ما يطلق عليه: «النثر الكامل» أو (La prose intégrale)، و«الشعر الكامل» أو (La poésie intégrale)، و«الشعر المنقور»، و«النثر الشعري»¹⁵⁷ ليفصل ذلك في جداول وأشكال يحاول إلبات بعضها هنا لإمكان الإفادة منها.

(جدول 1)

خصائص شعرية		
جنس (Genre)	صوتية	دلالية
الشعر المنقور	-	+
النثر الشعري	+	-
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	-	-

156 - Cf. Id., p. 48.

157 Id., p. 10.

وعلى الرغم من أنّ الأفكار التي يتضمّنها هذا الجدول (جدول 1) تبدو واضحة، إلّا أنّنا نرى من الأليق توضيحها أكثر. إنّ مما يمتاز به النشر أنّه لا يعمّدي على نسق واحد، من الوجهة الصوتيّة، ما عدا في آثار نظريّة في الكتابات العربيّة القديمة تبدو كأنّها أقرب ما تكون إلى الشعر... أي أنّ الدالّ يعمّدي متّحداً في اختلاطه وتنوّعه من حال إلى حال أخيراً، مع مدلوله. في حين أنّ الشعر يكون الدالّ فيه، من الوجهة الصوتيّة، متّحداً إلى درجة الرّئاسة... أمّا المدلول فيختلف من حال إلى حال أخيراً. وقد توضّح هذه الأحكام أكثر في الأشكال الآتية.

(شكل 1)

الشعر

ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	الصوت:
↓	↓	↓	↓	↓	↓		
							↓
ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	المعنى:

(شكل 2)

الشعر الكامل

ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	الصوت:
↓	↓	↓	↓	↓	↓		
							↓
ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	المعنى:

وكذلك بظلّ الصوت في الشعر متشابهاً، أو متحداً، بحيث لا يكاد يتغير؛ فإن تغيراً لما يكون ذلك في إطار الصوت الشعري، أي المعايير الإيقاعية لهذا الجنس الأدبي. ولعلّ هذا الحكم أن يوضحه، بوجه جليّ، الشكل الآتي:

(شكل 3)

الشعر

الصوت: أ	ب	ج	ا	د	ب	
المعنى:	ا	ب	ج	د	هـ	و ¹⁵⁸

فالمكوّنات الصوتية في الشكل الأول تتوأكب مع المكوّنات المعنوية، فكما يتغير الصوت يتغير المعنى، في حين أنّ المكوّنات الصوتية في الشكل الثاني تظلّ هي هي، وذلك بالقياس إلى المعنى فلا تتغير. في حين أنّ هذه المكوّنات في الشكل الثالث ينتهي تغيرها لدى قيمة (ج)، ليتبدى من قيمة (ا)، ثمّ من قيمة (د) ثمّ من قيمة (ب) ليتبدى من جديد ثارة أخراً من قيمة (ا). وهكذا... ذلك بأنّ معنى الشعر يقع وسطاً في منتصف الطريق بين الفهم وانعدامه (À mi-chemin de la compréhension et de l' incompréhension). ويتموقع الشعر في هذا المستوى الذي يقع بين البَيِّنِين¹⁵⁹ في حين أنّ المعنى المتأوّل في

158 - Cf. Id. p. 97.

159 - Id. p. 100.

النثر يجب أن يظنّ واضحاً، إذ كانت طبيعة النثر تتيح له الاصطلاح بذلك دون أن يضطرب به التعبير، أو يعوجّ له السيل.

وقد كان جان كوهين يقدّر الشعر على أنه ليس نثراً مضافاً إليه شيء ما؛ ولكنه شيء ضدّ النثر،¹⁶⁰ أصلاً. ويمكن أننعكس التحدي، انطلاقاً من هذا المنظور الكوهيني، لنقول: إنّ النثر، بالقياس إلينا، ليس شعراً أضيف إليه شيء ما؛ ولكنه شيء ضدّ الشعر. لأنّ صادقاً نثراً لا يحمل خصائص مضافة للشعر، لأنّ ذلك لا يعني إلّا أنه ليس نثراً كاملاً؛ ولكنه نثر شعريّ يجمع بين خصائص الجنسين، أو الصناعتين، على حدّ اصطلاح العسكريّ.

لأنّ ألفينا كاتباً يتجانب عن الرتبة الصوتيّة التي هي من خصائص الشعر الخالصة له، ويتعاضى السجع والجناس (وهما المختاران البلاغيّان اللذان كانا، أصلاً، من أجل تخلّية الكتابة الشعرية، لا النثرية)، وينوّع بين الجمل فإذا هي قصار وطوال، وإذا هي لا تزدوج في الإيقاع؛ لأنّ كتابته أولى لها أن تكون نثراً كاملاً. غير أنّ الكاتب، حتّى في هذه الحال، لا يستطيع أن يقطع صلته بالشعر في وحدات الكلام المتعاقبة في كتابته الإبداعية.¹⁶¹

ويقترّ جيراو جنيت (Gérard Genette) حول هذه القضية نفسها بأنّه لا يوجد، فيما يبدو، درجة أقدم ولا أكثر عالميّة من التعارض الواقع بين النثر والشعر. فقد ظلّت هذه الرؤية سائدةً عبر حقب متطاولة.¹⁶² غير أنّ هذه

160 - Id., p. 51.

161 - Cf. Id., p. 91.

162 - Cf. G. Genette, *Figures*, II, p. 123, Seuil, Paris, 1969.

الرؤية إلى هذا التصنيف التقليدي أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً في المدارس النقدية الغربية الجديدة منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، في الوقت الذي شهدنا فيه ميلاد مفهوم نقدي جديد يمثل في الرؤية الثورية إلى العمل الأدبي. ولقد نشأ عن هذه الثورية في الأدب ظهور الشعر الحر، أو القصيدة التحررة من قيود العروض الصارمة، والقافية الرتبية... وتلك، في رأينا، هي بداية عهد جديد للأدب. لهذه الرؤية هارت دولة الشعر من أركانها، واختبت جذوتها من أساسها، فجعلتها جنساً أدبياً يُشاكى النثر في أغلب الخصائص السجعية، ولا يتميز عنه إلا بصفات شكلية محدودة.

ولقد تعلم، من وجهة أخرى، أن القصيدة العتيقة كانت تُقرض أساساً لكي تُغنى أو تُشدّد¹⁶ في مقامية من الناس. ومثل هذه الوظيفة التي وُفِّت على القصيدة حكمت على النثر بأن يكون مجرد تعبير عن الحاجة اليومية، أو لغة تأليف، وأداة تعليم، وذلك إلى درجة أن النثر لم يكن يمرؤ على أن يكون لغة للمصرح لمخاطبة الناس. فكان الإبداع الجميل وقف على الشعر وحده. أما النثر فلم يكن في المفاهيم الأدبية العتيقة إلا أداة للتعليم. أي أن الشعر كان للعاطفة والخيال، في حين أن النثر كان للمنطق والفكر، والتحليل والتليل، بعد أن كان في أصله لقضاء الحاجات العارضة في مجتمع يغاهم أهله بلغة واحدة...

وبحملنا مثل هذا الأمر على الاعتقاد بمدى التطوّق الامتيازّي - ليريد إلى الامتيازّي، لا إلى المتميّز - الذي كان الشعر يطاول به على النثر في مجال الإبداع ولعلّ من الواضح أن يعلم من لا يعلم أنّ الشعر كان يستميز على النثر التعليميّ بخصائص جماليّة ونسجيّة كالإيقاع المستفزّ للوجدان، وكالتكثيف في التصوير، وكعقيق المعنى، وكالتألق الجميل في انتقاء اللفظ الشعريّة، حتّى قيل: إنّ لكتور هيجو (Victor Hugo) كان يصطنع لي شعره الوصف بنسبة 19%؛ في حين لم يكن يصطنع إلا 6% منه في كتابة الرواية.¹⁶⁴

وإذا كان ينقصنا نحن مثل هذه الأرقام التي تساعد على تصوّر خصائص الكتابة الأدبيّة العربيّة عبر العصور، فلا أقلّ من أن نقرّر أنّ كثيراً من الكتاب العرب، منذ فجر الأدب العربيّ، ولا سيّما منذ العهد العبّاسيّ، أخذوا يعاقلون في ألفاظهم، ويضمّنون رسائلهم وكتاباتهم الروايات من العبارات لا تكاد تبعد عن الشعر إلّا قليلاً، لولا ما تقسم به كتاباتهم من تفصيل، في حين أنّ الشعر يظلّ في معظم الأطوار كثيفاً. إذ ليس الشعر مجرد وصف كلمات في إيقاع عروضيّ لا يعنوه، فذلك قد يكون شعراً، كما قد يكون نظماً؛ وألما الشعر هو كلّ كلام يستطیع التصوّر، بكيفيّة منفردة تبلغ درجة الإدهاش، عن العاطفة الجيّاشة، أو يعالج مسألة عامّة بلفظ لا يُشترط فيها الأنثاء اللفظيّة الشديدة بالضرورة، وإنّما يُشترط فيها أن تحمل صوراً جديدة ذات ظلال...

لفظ «الصبح»، مثلاً، من الألفاظ الشعريّة حقاً، ولكنّا لو اصطغناه في جملة متدلة عاديّة كأن نقول: «هان الصبح»، أو «جاء الصبح» لما حمل من الشعريّة شيئاً ذا بال إلّا هذا الإشراق الذي تلمحه في معناه.

164 - Cf. Id. - p. 127.

ولكننا لو أسبقناه باسم وشبهناه به، ثم أضفنا عليه وصفاً لدخل معجم الشعرية من بابها العريض، وذلك كبعض قول أبي القاسم الشابي:

° أنت كالصباح الجديد

غير أن هذا النج الثفاف لم يحدّ ولهاً على الشعر وحده، ولكنه أصبح من مجالات النثر وحقوقه أيضاً. ولقد هيأ له بعض ذلك الكتابات السردية. فلقد اغتدت القصة القصيرة والرواية تالسان الشعر الجديد في أكثر من تشكيل من تشكيلاته. بل نحن نذهب إلى حد الاعتقاد بأن النج اللغوي في القصة القصيرة إذا لم يكن شعرياً، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القصة.

وبمقدار ما يتدأى نثر من الرتبة الإبداعية، بمقدار ما يتدأى من الشعرية التي من خصائصها بعض ذلك. وإذا كانت الرتبة الإبداعية في الشعر - العمودي على الأقل - قائمة على اعتبارات ميزانية (عروضية) صارمة، فإن هذا الإيقاع نفسه، مع وجود بعض الاختلاف، يلاحظ في الأمثلة العربية الكلاسيكية. وإذا كان الشعر عُرِف في آخر ما عُرِف به على أنه ليس فقط بدعاً من النثر؛ ولكنه يعارضه، كما أنه ليس «اللا نثر»؛ وإنما هو ضده: فإن النثر الحقيقي يجب أن يكون هو «اللا شعر».¹⁶⁵ ولكي يكون النثر كذلك، على وجه الحقيقة، عليه أن يتخلص من جميع الخصال الشعرية أما إن اشرأب إليها وأصر عليها إصراراً، فلا يعني ذلك، من

165 - Cf. J. Cohen, op. cit.

منظورنا نحن على الأقل، إلا أنه يؤد أن يبرأ من نفسه، وأن يتنكر لوضعه، من أجل أن يخزي إلى صوته.

ثم إذا كانت طبيعة النثر في جوهرها استدلائية (Discursif) - كما يوجب عليه معالجة الموضوع المطروح بالتقل من فكرة إلى فكرة أخرى، بمنطق وتسلسل واصطناع الرباط المعنوي - فليس يعني ذلك إلا أن طبيعة الشعر إيحائية تكيفية. غير أن هذه الخاصية لم يعد الشعر وحده، كما أسلفا القول، هو الذي يتأثر بها. ومثل هذا الوضع الطارئ أوجده التطور الحادث في مستويات المفهومة الأدبية في المهود الأخيرة، نتيجة حتمية للتطورات التي حدثت بالقياس إلى مراجعة عامة المفاهيم في حقول المعرفة الإنسانية.

ولعل من أجل ذلك نلغي ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) (وهي روائية وناقدة فرنسية تنتمي إلى المدرسة الأدبية الفرنسية الجديدة) تقرر بأنها لم تستطع قط أن تضع حدوداً فاصلة بين النثر الروائي والشعر. وهي ترى أن الفصل بينهما في الزمن الراهن، لا يعدو أن يكون فصلاً مدرسياً. وتوى، إلى ذلك، أن التميز الذي كان الشاعر الفرنسي مالارمي (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) وضعه بين لغة الكتابة الخام (Le langage brut)، ولغة الكتابة الأساسية (Le langage essentiel) يجب أن يتطبق على النثر الروائي حيث إن اللغة الموطقة في كتابة الرواية الجديدة ليست إلا لغة أساسية.¹⁶⁶

166 - Cf. N. Sarraute, CE que je cherche à faire, in Nouveau Roman, t. I, p. 27

وعلى الرغم من أن نالتالي صاروت إنما كانت تحدث عن الشر برؤية لا تخلو من بعض المبالغة، إلا أن رأيها يقوم، مع ذلك، دليلاً خريئاً أمامنا على ضرورة التحلي عن الرؤية العتقة إلى مفهومى الشعر والنثر معاً. ذلك بأن الخصائص التسجية التى تقارب فيما بين الشعر والنثر، في رأينا، أكثر من الخصائص التى تباعد ما بينهما. ولعل ذلك يؤضح من الملاحظات الآتية:

1. يقوم الشعر على سج الفاظ اللعة من حيث لا يقوم النثر إلا على ذلك،

2. يصطع الشعر سجاً لغوياً قائماً على تركيب الجمل، ولا ينهض النثر إلا ببعض ذلك سلوكاً. وكل ما في الأمر أن الشعر يصب هذه التركيبات اللغوية في قوالب إيقاعية (طعيلات) منتظمة بالقياس إلى القصيدة العمودية، ولصيدة التفعيلة، ومشتة، أو معدمة، بالقياس إلى ما يسمى «لصيدة النثر»، حدو النعل بالتعل.

3. يعالج النثر تصوير العواطف والمواجس، وهو قادر على ذلك من الوجهة الفنية، مظه مثل الشعر الذى كان ذلك في أول عهده وفقاً عليه وحده.

4. إن النثر شكل لغوي بواسطته يقع التبليغ الفني، ليس بين وبين الشعر كبير فرق. فكلاهما ذو رسالة فنية ينهض بتقديهما إلى الخلقين. فالغاية هي التبليغ في ثوب متع، أي في صور فنية يفترض فيها الشعرية والجمال.

وإذن، فليس النثر الذى يند عن نطاق الشعرية إلا النثر التعليمي (نثر المؤلفات العلمية والاجتماعية والإنسانية على اختلافها). لكن المنظومات

والأراجيز التي أنشئت لغايات تعليمية هي نفسها تخرج عن إطار الشعرية. فكما أن الإيقاع في هذه لا يجعلها، بالضرورة، مُغْتَرِبةً إلى الشعرية، فإنّ اعدام هذا الإيقاع في ذلك لا يجعله، حتماً، خارجاً عن إطار هذه الشعرية.

وأولئك كلّها عواملٌ تحمِلنا على الميل إلى القول بالعدم الفروق وتمزّق الحدود التقليدية التي كانت توضع فاصلاً بين الصناعتين في الحالين اللّتين يرقى فيهما كلّ من الشعر والنثر إلى المستوى الأدبي، أي مستوى الكتابة المشتملة على أدبية. إننا نعقد، مع جايانام ليكون أطلا (Gautam Ficon Atala)، بأنّ النثر ليس، في الحقيقة، وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر. وكذلك يمكن للشاعر أن يسرد لنا بلفظه الشعرية عالمه الروائي. ولا شيء يحظر على الكاتب من أن يماري الشاعر فيما يقوم به.¹⁶⁷ كما أنّه قد يكون مقبولاً أن يكون الذي يكتب باللغة النثرية، في كلّ الأحوال، يتأدّى بتفكيره وشكل كتابته عن الشعر. والآية على ذلك أنّ كثيراً من الأدباء بلدوا حياتهم الأدبية بفكر ما انتهوا عليها؛ لأنّ منهم لَمَن كان في الأصل روائياً كلكور هيجو، ثمّ أصبح شاعراً؛ وإنّ منهم لَمَن ابتأ شاعراً كشاطو برتّان في روايته الشهيرة «أطلا» (Atala) حيث نجد كثيراً من لوجها اللّغوية تنمي، في الحقيقة، إلى الشعر، ثمّ انتهى، كما تعلم، كاتباً كبيراً. ولا يقال إلّا بعض ذلك في الأدب الألمانيّ العالمي¹⁶⁸ فونتر فراس. ولجد هذه الظاهرة نفسها، على عهود أقدم من هذا، تمثّل في كثير من كبار أدباء العربية مثل

167 - Cf. G. F. Atala, Histoire des Littératures, T. III, p. 1001.

168 - حاز على جائزة «نوبل» في الأدب 1999 وكان له فرصة سديدة أن رأسا الجلسة المنكرية الانتاجية لدعوة الرواية العربية/الألمانية - مدينة مئاء وصراير (2004).

أحمد بن الحسين (بديع الزمان) المصنف، وابن الخطيب، وأبي العلاء المعري، وابن زيدون. والحق أن معظم كتاب العربية، من أبي عثمان الجاحظ إلى طه حسين، كان يقول الشعر بشكل من الأشكال. وإنما كان جانب الكتابة الشعرية يطلو على جانب الكتابة الشعرية (والتمييز بين الجنسين، هنا، من باب اجترار النظرية القديمة...).

إن القوة الإبداعية تكمن في الشعر كما تكمن في النثر. ولقد نعلم أن الأداة المستخدمة في التبليغ واحدة، وهي اللغة. ولقد يعني ذلك كله أن غياب الحدود بين هذين الجنسين الأدبيين قد يكون أكثر من حضوره.



الفصل الثالث

إشكالية العلاقة بين:

الكتابة والنص، والتصّ والعمل الأدبي

«إلي لأكتب بخلاف ما أعتقد؛ وأتحدث بخلاف ما أفكر؛ وألكر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكر؛ وهكذا إلى أعماق الظلام».

(كافكا)

هل بحق لنا التذكير، بادئ ذي بدء، بضرورة اصطناع الوصف لمصطلح «التصّ» لنقول: «النص الأدبي»؛ وذلك بدل «التصّ»، دون وصف؟ ذلك بأنه ربما يكون ذِكرُ النصّ بوصف «الأدبيّة» أولى حتّى نخرج من اللبس «النصّ الفني»، وسؤاله من التصوص الآخر في منظور بعض القاد المنظرين، ومنهم يوري لُطمان، ورولان بارط...

هذا شأن.

وأما الشأن الآخر فيتمثل في ضرورة إثارة أسئلة كثيرة، مدرّسية أو منهجية، من حول نظرية هذا التصّ، (أو حتّى «لنظرية الكتابة»، كما سنرى بعد حين) ونحن نزمع على تدبيح كلمة في هذا الفصل عنه¹⁶⁹ مثل: هل

169- ظهرت كتابات كثيرة تتناول النصّ ومفهومة ونصائبه المختلفة: هدية والشّبة . ولقد أسهما عنهما مسطعنا في ذلك بحر كتابه، مثلاً: «الكتابة من موقع المصنوع»؛ «نظرية القراءة»؛ «ألف باء»، (ط.2). دار الغرب، (جدة)، ولاسيما ملحقته التي أسسا فيها لتحليل النصّ الأدبيّ بمقترح أحد عشر مبدأً لتلك. كما تحدثنا

لنص الأدبي قواعد تحكم فيه، وضوابط تكشف عما في مجاهله من قيم
فنية، ومظاهر جمالية؟ وهل يجوز للتألق أن يتلح، سلفاً، بتقنيات منبقة عن
خلفيات معرفية، وثقافة نظرية، يستد إليها في تحليل النص الأدبي الذي يؤد
الارتقاء في خضمه الغياب؟ بل هل يجب عليه أن يجيء ذلك، فعلاً؟ وإن
وجب عليه بعض ذلك حقاً، لما تلك القواعد التي يمكن أن يعول عليها
لدى المداينة أو التحليل¹⁷⁰؟ وما الطرائق الإجرائية التي يجب، أو يمكن،
اتباعها لدى مباشرة تحليل هذا النص الأدبي، أو ذاك؟...

وبمسائل أخرى: من أين نبدأ النص ونحن نزمع على تحليله؟ ومن
أين ننتقل من أجل الإهداء إلى مستنكاته وخفاياه؟ ثم ما الظاهرة الفنية أو
الجمالية أو التنجية التي يجب أن نلمسها فيه ابتداءً تحليلها؟ وما صفة
«الأدبية» التي تجعله نصاً أدبياً متميزاً عن سوائه من النصوص الأخرى، ليكون
أدبياً في حال، وغير أدبي في حال أخرى؟ وهل تلك الأدبية المتميزة له عن
سوائه تمثل في نسجه، أو تقوم في مضمونه؟ أو/ بل هي تقوم فيهما جميعاً؟
وكيف يمكن التلطف عليها والفرق بها، إلى أن يقع الإهداء إلى طبيعتها
الكامنة فيه فتخلص ولصق وتجلي؟ ثم هل نسلك سبيل إجراء موحد

من ذلك في تقديم كتابها: «الحس، والحس القلبي في شعر محمد الصباح»، شركة الورق، 1999. كما نشر لها بحث
في مجلة جامعة الجزائر بعنوان: «نظرية النص». في حين كنا نشرنا بحثاً في مجلة المرقب الأدبي بعنوان: «ال
نظرية النص الأدبي»، ع. 201. كانون الثاني، 1988. كما نشرنا مقالاً في مجلة المجلد الأسبوعي بالجزائر بعنوان:
«هل نظرية النص الأدبي»، خلال سنة 1988. كما كنا نشرنا مقالاً عن هذا الموضوع نفسه في مجلة كتابات معاصرة
ببورتو، بعنوانها: «نظرية النقد، ونظرية النص»، (والنصوص من اقتراح المقالة)، ع. 1، 1988.
170- حاولنا أن نعتد شيئاً من منهجي التشرح والتحليل، والفرق بينهما، وذلك في كتابنا «نظرية الترافة»،
العدد الثاني ص. 43-76، دار العرب، وهران، 2004. طبع إلى هذا الكتاب من شاء معرفة رأيها والتسديدات التي
حما لها.

فنعصمه على تحليل كل النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها، أو أن كل نص يفرض علينا ما يمكن أن نتخذ له من إجراء خاص به، خالص له، وقف عليه؟

وما مدى ضرورة عنايتنا بالجمال الفني في النص الأدبي؟ وهل الشعرية التي يتميز بها النص الأدبي أغلُل تعادل الرعة الجمالية بالمفهوم الفلسفي للجمالية، أو تمثل في مجرد المفهوم الأدبي المبسط؟ وإذن، فهل الرعة الجمالية هي التي تحكم في الشعرية فتوجيها، أو لفديتها أيضاً، متى تشاء؟ أو لا الشعرية ولا الجمالية في ينهي أن يكون في النص الأدبي بحكم أن البصل والثوم والباذنجان والبيض هي أيضاً من الألفاظ الشعرية التي تحمل جمالية لتي، في رأي بعض المُتَشاعرين المعاصرين الذين يزعمون بعض هذه المزايم، ولا يستحون؟... ولعل هؤلاء أرادوا أن يقلدوا الشاعر الفرنسي الشهير بودلير الذي كان يرى أن الجمال قد يمثل في حِم الجملة، كما يمكن أن يمثل في حِم الوردة المتضرة العيلة...

وإنها، في الحقيقة، لأسئلة كثيرة جداً قد لا ينتهي تسليتها، ولا يتوقف تدفقها، إذا ما حاولنا تشجيرها والتوسع في تفرعها في هذا المقام...

وأبأ ما يمكن الشان، فإننا في هذا الفصل القصير، لا نلتزم بالإجابة عنها كلها، لأن ذلك قد يتطلب منا كتابة مجلد كامل، والتهوض ببحث طويل قد يستغرق العمر كله إن كان فيه فسحة، فحسب المرء، في مثل هذه الأطوار، أن يثير الأسئلة؛ إذ كثيراً ما يكون في إثارتها بعض الإجابات من وجهة، كما قد يكون في طرحها تحفيز للهمم، ولَفَتَ للاختظار، والارة للقلق، من أجل البحث والتعق، من وجهة أخرى.

غير أنا متحاول، مع كل ذلك، عرضَ بعض الآراء التي لبتنا عن
تكون النص الأدبي من وجهة، وتأسيس نظيرنا الشخصي لهذه المسألة، من
خلال ذلك كله، من وجهة أخرى.

ونود أن نُفوج بإيجاز شديد، في هذا الفصل ونحن نتحدث عن النص،
على جملة من الإشكاليات التي تخرج ضمن نظريته، ومنها:

أولاً. إشكالية العلاقة بين النص ومبدعه؛

ثانياً. إشكالية العلاقة المفهومية بين النص والكاتب؛

ثالثاً. إشكالية العلاقة المفهومية بين النص والإبداع.

وكل إشكالية من هذه الإشكاليات هي من اللطف والتعبد، والجدة
وانعدام الدقة في التصور، ما يجعل الجدل حولها يظل قائماً، والخوض فيها هو
بمناجاة جمع الحطب بلبل! ومع ذلك فإننا نحاول مقاربتها إشكالية، إشكالية.

أولاً - إشكالية العلاقة بين النص ومبدعه؛

لم يكن النقد التقليدي يتساءل عن هذه المسألة لأنه لم يكن يرتاب في
أن صاحب النص هو الذي يكتبه - كما هو منطبق الأشياء وواقعها - ولا
أحد سواه. وذلك ما دأب عليه الفكر النقدي منذ أرسطو، وطوال زهاء
خمس وعشرين قرناً. ولكن طالعتنا آراء جديدة، ولا نقول نظريات، من
الغرب في القرن العشرين، تزعم أن الكاتب ليس هو الكاتب الحقيقي لنصه
وما ينبغي له، ولكنه مجرد كاتب ضمني.

وإذن، لما علّلة النصّ بمجده؟ أمي علّلة آيوة بَيْتَوَة فرعم أن النصّ
 أوّل له أن يعزّي إلى مؤلفه كما كان يذهب إلى ذلك كبير كتاب العربيّة أبو
 عثمان الجاحظ، أم لا صلة للنصّ بصاحبه إطلاقاً كما يزعم نقاد المدرسة
 النقدية الجديدة، في فرنسا خصوصاً، أمثال مالارمي، وفاليري اللّمين كالآ
 يريّان أن الأديب، بالقياس إلى ما يكتب، هو مجرد تفصيل لا غناء فيه، ثمّ
 خلّف من بعدهما خلّف خلفاً أمثال رولان بارت، وميشال فوكو،
 وطودوروف، وجورج جينات... فذهبوا إلى أبعد من ذلك في القطرّف حين
 نادوا بموت المؤلّف نفسه، واستراحوا؟ ولم يُنادوا، في الحقيقة، إلاّ بموت
 الإنسان نفسه، ومعه موت التاريخ الحضاريّ للإنسانيّة كلّها. ولكن هل
 يجوز أن نأخذ هذه الآراء حرفياً، ونطبّلها قدرّاً نازلّاً من السماء لا يُردّد؟ إنّا
 نرى إن هي إلاّ آراء وردت في سياق تاريخيّ يقوم على هوى¹⁷¹ معيّن،
 ويجب أن تظّل قابعة فيه ولا تشرّب إلى آفاق رحبة لتسمكّ فيها فتسع
 وتضمو.¹⁷²

ولقد قلنا: إنّ التقدّ التقليديّ كان ينظر إلى هذه العلّلة على أنّها من
 الوضوح والمنطقية ما لا يُحتاج معها إلى مناقشتها، وتضريح الجدال فيما لا
 يجوز أن يضطرم فيه هذا الجدال؛ ولذلك حين تناول أبو عثمان الجاحظ هذه
 العلّلة - ولعلّه الوحيد من بين المفكرين العرب القدماء الذين عرضوا لها، في

171- ارتأينا بعد طول تأمل أن العرب تعاملوا مع مفهوم «الإبيولوجيا» منذ القرن الأوّل الهجريّ تحت مصطلح
 «الهوى»، فكان للظاهر يقول غسن كيل يفكره وفيه إلى القول الأمويّة: «هو الهوى الهزّي». ولذلك فشرح
 مصطاح «الهوى» مقابل للفظ الأجنبيّ «الإبيولوجيا»، لأنّه يميل معناه.

172- بطر عبد الملك حرتاض، الكتاب من موقع الطبع، ص 255 وما بعدها، في نظرية النقد الأدبي، (بطر
 المصطلح اللّغوي كاسم عن التّزوّج من وجهة، والنقد الاحتمالي من وجهة أخرى.

حدود ما نعلم نحن على الأقل - زعم أن الكاتب هو أولى بأبوة كتابته منه بأبوة ابنه، حين يقول: «واعلم أن العاقل إن لم يكن بالتبّع، فكثيراً ما يعرّيه من ولده، أن يحسّن في عينه منه المصحح في عين غيره، فليعلم أن لفظه الربّ نسباً منه بابنه» (...) وإثما الولد كالمخطئة يتمخطها، والنخامة يقللها، ولا سواء إخراجك من جزئك شيئاً لم يكن منك، وإظهارك حركة لم تكن حتى كانت منك. ولذلك نجد لحة الرجل شعره، ولسنه بكلامه وكنهه، فوق لسته بجمع نعمته»¹⁷³.

وعلى الرغم من أن النص الأدبي، بالقياس إلى كتابه، قد يشبه التطفلة التي تُقلّد في الرّحم شيئاً عنها وجود بيولوجي، إلا أن الوليد على شرعيته الوراثة قد لا يحمل بالضرورة كلّ خصائص أبيه النفسية والجسدية والفكرية؛ بل يستغلّ بشخصيته عن الأب، مهما حاول هذا الأب تشيئة على بعض ما يهوى. بل يثق، في الغالب، نفسه ميلاً خالصة له. في حين أن هذه العلاقة حين تتمخض للكاتب بالقياس إلى نصّه تكون مجسّدة لفكره، غالباً. ومن النادر أن يجد كاتب هوّ لا يلتصق به، أو يدافع عن فكر يرفضه في نفسه؛ وإذن فيفترض في النص المكتوب أن لا ينتمي فقط إلى مؤلفه، ولكنه يمثل حيوة وفلسفته في الحياة أيضاً.

غير أن قول الجاحظ يمكن أن يؤوّل على أساس حدائقي؛ ذلك بأن مهمة كاتب النص، هي في الحقيقة تشبه العلاقة البيولوجية التي تحدث عنها، بحيث قد تنتهي هذه المهمة بالتهاء الفراغ من تدبّج النص، في لحظة معينة من

173 - الجاحظ، المعرف، 1، 89، تحقيق عبد السلام هارون.

الزمن، تشبه اللقطة التاريخية العارضة. أرايت أن الكاتب لا يرافق نصّه إلا في لحظة المخاض، أو ما يُطلق عليه نحن: «مرحلة السديم»، أو لحظة الصفر كما يطلق عليها رولان بارت، ثم لا ذاك ولا هذا، ولا هذا ولا ذاك. أي تنتهي من بعد ذلك كلّ علاقة بينهما... إنّ الذي يكتب النص الأدبي، يفندي، بعد وقت قصير من فعل الكتابة، هو أيضاً، كالأخرين: أجنبيّاً عن نصّه، وغريباً عن إبداعه، يمحّث يعجز عن استظهاره حرفاً، بل إنّ قد يعجز، في بعض الأطوار، عن فهمه أيضاً!...

وكما أنّ النطفة يقذفها الرجل دون أن يعرف أمي ذكر أم انثى، أو هي لا هذه ولا ذاك، وإنما هي نطفة عظيم، أو هي نطفة منضّابة ولدت في رحم عظيم، ولا دخل له في تلك اللحظة بالذات التي تنشأ عنها، أو فيها، حياة أخرى، ووجود بيولوجي جديد؛ فإنّ الكاتب يرفع حيازته عن النص الأدبي الذي كبه -بمجرد الفراغ من كتابته- في لحظة إلهام ليس له فيها من المسؤولية إلّا رفع القلم، والاستجابة لحافز هذا الإلهام، أو هذه الحاجة العارمة إلى الكتابة؛ كما يجد المرء نفسه مدفوعاً بحكم الجوع الشديد الذي يطحن أمعاءه الطّافية إلى أن يلتهم الطعام الذي يقع له؛ في حين أنه إذا كان شعبان ويّان فإنه لا يستطيع تناوله مهما ترفع ليمته الغذائية، ولذائذته اللّوثة. ولو أصرّ على ذلك لسبّب له في وبال صحته، وربما في هلاك نفسه.

إنّ العمليّة الإبداعية الناشئة عن حركة الكاتب الخيالية التي تنطلق من نحو الخارج لتخترق الدّاخل، لعودة، تارة أخرى، إلى الخارج، ولكن في صورة ليزيقية تُرى بالعين، وتتخذ لها حيزاً شرعياً داخل مساحة، وعبر زمن:

تكاد تشبه الرغبة في التخلص من شيء عارض لا مناص من التخلص منه. بل كأن هذه العملية تشبه حال الحامل حين تضطر إلى وضع حملها ولا تستطيع أن تسأخر لحظة واحدة، وحال الشجرة المثمرة حين يحين حين إتياء أكلها، وحال البرعم حين يفتح زهرته، أو حال السحابة حين تجود بغيثها المملوء...

وإذا كان الانتماء البيولوجي حاصلًا بهذا المفهوم، بالقياس إلى النص الأدبي وكتابته، فإن ذلك لا يغير، أو لا يكاد يغير، من الأمر شيئاً. ذلك بأن الذي يعنىء هنا، إنما هو إشكالية الانتماء الشرعي إلى العمل الفني، أي إلى وجود عمل فني واقع من حيث الحيز والزمان معاً.

ومسألة أخرى تثير الدهشة في الكتابة الأدبية وهي أن الكاتب إذا كان ينسى، في الغالب، ما كان كتب، قبلاً، فيخدي أجيباً عنه إلى حد بعيد، فإنه لا يعرف، أيضاً، ماذا سيكتب على وجه التحديد، بقداً؟ وكم سيكون حجم النص الذي يكتبه؟ وأي الألفاظ سيقع له حين تدبجه؟ وأي المعاني سينال عليه وهو ينسجه؟ وقد تعني هذه المساءلات ثلاثة أشياء غالباً، وهي: ماهية الكتابة، وكميتها، وكيفيتها.

الكاتب حين يكون عليه أن يكتب، لا بد له من أن يكتب! حتى لو كان في غيابة الجباب، وقفريات الآبار. فهو في فعله ليس حرّاً، فالكتابة ليست حرية، ولكنها، واجبٌ وضرورة. فإذا أتى أوان كتابة كاتبة في لربمة الكاتب فإنه لا بد من كتابتها حتماً، وإثماً لا، فهو ليس بكاتب وما كان ينبغي له! ولذلك نسمع عن سجناء الرأي من الكتاب والشعراء ربما كتبوا نصوصاً بدمائهم... لأن الكتابة — حين تعين كتابتها — تساوي الوجود نفسه بالقياس

إلى كاتبها. ويُقدِّد الكاتبُ الكتابةَ جزءاً من حياته، فيكتب حتى لو كان فيها حظه. لكتابة نصٍّ، في بعض الأَطوار، تساوي الموت. فهو يُعطي شيئاً للمجتمع، وربما يموت من أجله... وكثيراً ما تضع الأم صبيها لموت بعد وضعها إياه مباشرة، تموت بعد أن أهدت حياة جديدة إلى المجتمع...

ولقال أن يقول: إنَّ الكاتب يعرف، في الحقيقة، سلفاً، كلَّ ما زعمنا من قبلُ أنه لا يعرفه، ولكنَّ ما القولُ في أنَّ هذه المعرفة ليست، في الحقيقة، إلّا توفهاً غامضاً، وتصوراً شامخاً؟ أي أنَّ المعاض الفتي -أو المرحلة التي تتكوَّن فيها الكتابة في القرية- لا يعدو أن يكون وهمياً، أو أولى له أن يكون كذلك حالاً. ذلك بأنَّ الغياب، بل العدم، هما المهيَّران على هذه اللَّحظة التي تشهد ميلاد اللَّفظ الفتي، الذي ينشأ عنه التَّسج الفتي الكامن في القرية، أو المخيلة بالقوة، والذي ينشأ عنه تجلِّي فعلِ الكتابة بالفعل، حيث تنتشر هذه الكتابة فتُخذ لها أحياءاً مختلفةً على قرطاس، أو على شاشة حاسوب.

فهذه السُّلسلة من التَّحولات الفتيَّة التي تتوالى في القرية، وتتألب في المخيلة، من الفاظ شاردة، إلى نسج ماثلة، هي التي تُفضي إلى ميلاد النصِّ الذي هو ابن الكتابة. وهذا النصُّ المائل هو الذي يعلن ميلاد أدب جيلِ القُسمات، هي الطَّلعة: هو الرواية، أو القصة، أو القصيدة، أو أيَّ شكل آخر من أشكال الكتابة الفتيَّة...

والأ فأن تكون الصورة الزيتيَّة قبل أن يرسمها ريشة الفنان فتُجلى للمتلقِّي في ألوان متناسقة عجيبة تنطق بلغة سيمائيَّة أبلغ من السَّمت اللفظيَّة نفسها، فخراها تعبر عن نفسها بلسان الحال، وتبلغ رسالتها الفتيَّة

الجمالية في كفاءة مدهشة؟ ثم أين تكون الرواية قبل أن تصبح رواية بكل مقوماتها السردية؟ فهل تكون مسجلة كلها في قريحة كاتبها، أو تكون مسطورة في مخيلته، أو قابضة في فقرة لريحته، بغضابها المتشعبة، وشخصياتها المتصارعة، وحوادثها المتسلسلة، أو غير المتسلسلة الزمان؟ إنها كانت حيث كان الجنين قبل أن يتخلق في رحم أمه...

إن الكاتب ينشئ كتابه في لحظة إن لا يفلح فيها - كلّ اللقدان - الاختيار، فهو لا يمتلك فيها أيضاً إلا الاضطرار... فهو لا يملك أن يرفض الموضوع الذي يكسح وهمه اكتساحاً، وحين تتشعب قريحته بالموضوع الذي يؤدّ تناوئله هنالك تهال عليه الألفاظ الهبالاً، على حدّ تعبير أبي عثمان الجاحظ، فيقع التسجّ الفتي بهذه الألفاظ الطائرة التي لا تلبث أن تكون نظاماً لغوياً جليلاً هو الذي يحدّد هوية هذا السج وطبيعته، أي أدبيته التي لم يكن إلا من أجل تجسيدها بالفعل.

غير أنّ الخير في هذا الأمر الذي يؤدّ الإطاح عليه تارة أخرى، هو أنّ الكاتب لا يستطيع أن يرفض ما ألّم على مخيلته، فتعطفه القريحة، ولغزوه لسجاً من الكلام يُعجب المتلقي، أو لا يُعجبه... ولكنه يظلّ قائم الذات، ثابت الوجود، على كلّ حال. بل إنّ الكاتب، في كلّ ذلك، لا يعرف على وجه الدقّة لا الألفاظ التي سيصطعها للتعبير عن هواجسه أو وجدانه أو أفكاره، ولا المقادير منها، حيث إنّها تظلّ محدودةً مهما تكاثرت بالقياس إلى الأفكار التي هي مفتوحة لا حدّ لها، كما كان يقرّر الجاحظ أيضاً حول هذه المسألة في مقدّمة كتاب الحيوان.

التقد الجديد ورفض الانتماء

يرفض التقد الجديد أن يكون التصّ متمماً إلى مؤلفه بأي وجه، فليس الكاتب، بالقياس إلى هذا التقد، ذا وجود في سلم التصنيف التاريخي، أو الواقعي، على الإطلاق. كما أنّ التصّ نفسه محرم عليه الانتماء إلى مجتمعه الذي كُتب فيه، أو الذي كُتب له. فالكاتب، كما يزعم موريس بلانشوت (Maurice Blanchot)، ينتمي إلى لغة (Langage) لا أحد يتحدثها، وهو لا يتوجه بالخطاب إلى أي أحد...¹⁷⁴

«فالكاتب وجدت نفسها مسقطة بنفسها بالقياس إلى العالم، ولا شيء عاذاً يسمح للتقد بمواجهة الإبداع بالواقع من أجل الحكم بحقيقتها (...)» ذلك بأنّ معيار حقيقة إبداع ما، يعود إلى التقد العلمي في تحديد بنائه، بناءً على ارتباطه بقوانين الكتابة (Des lois de l'écriture) وليس انطلاقاً من مطابقة فرضها مثالية معينة، بين الألفاظ والأشياء.¹⁷⁵

إنّ التقد الجديد لا يعني «توكّد استقلال الأدبي» (L'autonomie du littéraire)، عاذاً إيّاه في تاريخه خالصاً، وليس في العلاقة العمودية التي يباشرها عمل أدبي ما مع مؤلفه، أو مع زمنه، أي مع المجتمع الذي نشأ فيه.¹⁷⁶

والحق أنّ كثيراً من أفكار الحداثة الفنية، كما يلاحظ ذلك أندري أكرون، تبين لجهود الشكلائية الروسية،¹⁷⁷ فهذه الحركة هي التي شاعت أن «تخلّ

174 - Cf. M. Blanchot, *Espace littéraire*, p. (in André Akoun, *Les formes nouvelles de la critique*, in *La littérature du symbolisme au nouveau roman*, p. 100.

175 - M. Blanchot, in A. Akoun, *Ibid.*

176 - *Id.*

الإبداع الأدبي في نفسه، في بَنَاءِ الخاتمة له، وليس بِمَرْتَجَحَةٍ (En la rétroaction) على شان «سيكولوجية»، أو سِيَرَاتِي، أو اجتماعي، أو سوى ذلك».¹⁷⁷

وراضح أَن وراء الكُفْرَانِ بِالْمُؤَلَّفِ بِانكار انتماء نصّه إليه، من أسبابه أَن التقد الجديده يرى النصّ مجرّد شيء لا صلة له بسواه، فهو «لعب» باللغة، على حدّ تعبير رولان بارت الذي كثيراً ما كان يحلو له تردادُ هذا الحرف، وما هو في أصله مجرّد «لعب» بالفاظ اللّغة لا ينبغي أن يكون له ناسجٌ ينسجه، ولا كاتب يكتبه؛ ولكنّه هو مجرّد معالِج رمزي، أو ضمني، لا مرجعيّة يرجع إليها من الظواهر والمظاهر الاجتماعية والسياسيّة أو غيرها، فهو نصّ كأنه ينشئ نفسه بنفسه؛ فهو لا يحمل، إذن، إلّا على نفسه، على لغته خصوصاً. فلا المؤلّف يوجد إلّا ضمناً لهذا النصّ الذي كان الحدادّة تُصرّ على أن تجعله شيئاً أو دَعيّاً، ولا المجتمع بكلّ مكوناته المختلفة يستطيع أن يثر فيه ويتأثر بما فيه؛ بل هو نصّ منفلق على نفسه، والفضّ العالم من حوله. ولعلّ التصوُّص الجديده التي بدأت تظهر انطلاقاً من أفكار الشاعر ملارمي إلى بول فاليري هي التي كانت بالأساس موضوعاتٍ للحدادّة التقديّة الفرنسيّة التي استمدّت منها بعضُ أفكارها.

ولذلك يلذّب «التقد الجديده الذي يتقمّ من التقد الطليديّ عدم قراءته للتصوُّص «التهديميّة» (Des textes subversifs) التي كُتبت منذ زمن كصوص مالارمي، وبودلير، ورمبو، وفاليري، وانفلاقه في وجه علوم اللّغة

177- برعم أندري أكون أن مصطلح «الشكلاية الروسية»، أو «الشكلاية الروسية» جاء اتصاله من معصومهم، وليسوا هم الذين طلقوه على حركتهم التي ازدهرت فيما بين 1913-1930. (Cf. Id., p 98).

والمعنى، وهما علمان تتكررّ منهما اللَّسَانَات والتحليل التفسيريّ مما: يذهب
يرادته إلى أبعد الحدود من أجل معالجة النصّ الأدبيّ بما هو مجرد شيء، أي
محاولة مُرَجِّحَةٍ نحو داخل نفسه». ¹⁷⁹

ويبدو أنّ من بين العوامل التي حلت النقّاد الحداثيين على ذهاب هذا
المذهب، بالإضافة إلى الفلسفة القائلة على نهاية التاريخ وموت الإنسان
(موت المؤلف)، هو لباستهم النصّ المكتوب على النصّ المرويّ؛ فقد نادى
كلود ليفي-ستروس بضرورة معالجة النصّ على أنّه مجرد أسطورة.
والأسطورة لا تمتلك مؤلفاً معروفاً، ولكنها، في مألوف العادة، مجهولة
المؤلف، أو هي تخضع لما يعرف تحت مصطلح: «التأليف الجماعي» (ولكن
هذا المصطلح نفسه غير سليم، لأننا نجد كتباً كثيرة يشترك في تأليفها عدّة
مؤلفين يُذكرون بأسمائهم وألقابهم، فما بال مؤلّفي الأسطورة؟...). لأنّ
الأسطورة، كما هو معروف، وكما يذهب إلى ذلك كلود ليفي-ستروس،
ليس لها باث تاريخي وما ينبغي لها، يتحكّم في مضمونها، ويوجّه معناها،
فالأسطورة، في نصّها، مُنفّزة. ¹⁸⁰ وانطلاقاً من هذا الموقف يرفض النقد
الجديد أن «ياخذ بتلاييب النصّ إلى حقيقته الأولى، بل لا يعالجه إلّا في
جوانّيته»، ¹⁸¹ فيعزو النصّ إلى باثّه، أي إلى مؤلّفه.

179 - Id., p. 99.

180 - Id., p. 100

181 - Id.

وبلاحظ أندري أكون أنّ النصّ، شرع حقاً، منذ زمن طويل يصاعد على كتابه الذي لم يعد بالقياس إليه شيئاً مذكوراً، إلّا أنّ النقد الجديد جاوز كلّ ذلك فذهب إلى أبعد الحدود.¹⁸²

ولعلّ الأصل في كثير من هذه الأفكار المتخفّضة لرفض انتمائية العمل الأدبيّ إلى كتابه متشوّها الشاعر والفائد الفرنسي بول فاليري الذي كان زعم، متأثراً ببعض أفكار مالارمي، أنّ «كلّ عمل أدبيّ، هو سيقناً- إبداعاً أشياء أخرى إلّا أنّ يكون له «مؤلف» (A)»¹⁸³ فاليري يصرّ إصراراً شديداً على أنّ العمل الأدبيّ يمكن أن يُغزى إلى أيّ شيء، إلّا أن يُغزى إلى صاحبه. وهذه الغاية في التطرّف والمبثّة حقاً. ويزيد هذا الموقف الغريب تركيذاً حين يكرّره في كتابه: «حوار الشجرة» (Dialogue de l'arbre) أنّ «المؤلف تفصيل لا معنى له» (L'auteur est un détail inutile).¹⁸⁴ فربما تكون مقولتنا فاليري هما أصل فكرة «موت المؤلف» التي نادى بها من بعده نقاد فرنسيون آخرون ومنهم ميشال فوكو، ورولان باوط، وجورج جينات، وطودوروف...¹⁸⁵

ويصرّ النقاد الجدد على أنّ النصّ لا ينبغي له أن ينتمي إلى صاحبه، فهم يُفكّرون بأنّ الإنسان، فعلاً، هو الذي يثّ السّمات (Les signes)، غير أنّه ليس إلّا باتّاً «متجانساً» (Décentré) بحيث يتخذي مستحيلاً على هذه السّمات أن تنتمي إليه.¹⁸⁶

182 - Cf. A. Akoun, Id.

183 - P. Valéry, Rhumbs, in A. Akoun, Ibid.

184 - Id.

185 - أكبر الأفكار التي طرحها هي الواردة في كتابه «صور» (Figures) الذي يتخ في ثلاثة أجزاء.

186 - Cf. A. Akoun, op. cit., p. 101.

فليست الكتابة الأدبية إلا محاوراً مع كتابات أدبية أخرا،¹⁸⁷ وكان المؤلف المسكين فاقد الوجود، فاقد الوعي، مسطور على حقه الشرعي فيما هو له حق بالفعل والقوة، وهو كتابته نفسه بالطريقة التي شاء هو أن يكتبها... إن عجز المؤلف عن أن يذكر ما كتب بخصائصه، بعد كتابته إياه، ليس ينهي له أن يُفضي إلى تجريد من حق «الملكية الإبداعية»؛ فكل الروايات التي كتبها بالزك هي له، وهو الذي كتبها يقيناً. أما أن يكون قد اندس فيما بينهما وبين أعمالهما الروائية مؤلف آخر يسمى «المؤلف الضمّي» وهو الذي يحرّمهما، وسواءهما من المبدعين، حق «الملكية الأدبية» المشروعة، لذلك شأن لا يلزم إلا من يقول به وحده.

وقد كنا زعمنا في أكثر من موقع أن قدماء العرب كانوا يعظّدون بأن كل شاعر كان له شيطان هو الذي يقول شعره؛ فكان التقاد يردّدون ذلك على سبيل أنه من المعتقدات الشعبية العربية القديمة¹⁸⁸، أما أن تتعدي القضية اليوم، هذه الجدّة، وأن الروائي - كاتب النص - إنما هو مثله كمثل الخاكي الذي يحكي حكاية شعبية، أو يسرد أسطورة على صنية صفار، فهذا أمرٌ يحتاج إلى نقاش طويل... وعلى المرء أن يتسلخ من كل عقله ومنطقه وتذكيره لكي يجرؤ على الاعتقاد بما جاء به بعض المنظرين الغربيين عن عدم انتماء النص إلى صاحبه الذي نصّه...

187- R. Barthes, in id., p. 103.

188- أورد الملاحظ في كتاب الميراث (4 - 229) رأي قسم قوله: «شعنا أني وشيطان ذكرنا»
أي وكل شاعر من البشر

ثانياً . إشكالية العلاقة بين النص والكتابة،

كثيراً ما تواجهنا مفاهيم كثيرة جدو، لأول وهلة، واضحة في الأذهان وضوحاً تاماً، أو وضوحاً ما، غير أن الباحث في شأنا إذا ما تأملها ملياً، وتعمقها متعمقاً في لرائقها، ثارت في وهمه مجموعة من الأسئلة قد يجد لها بعض الأجوبة طوراً، وقد لا يجد لها من تلك الأجوبة شيئاً، طوراً آخر. كما قد تواجهنا مفاهيم كثيرة أيضاً مترابطة إلى حدّ التداخل، ومقاربة إلى حدّ الحلول في بعضها بعض. وإذا كان عامة الناس في الثقافة النقدية الدارجة قد لا يجتمعون أنفسهم تحت البحث في بعض هذه الصاريف اللطيلة التي يسميز بها التقدير الغربي عن التقدير العربي، فإنه ما ذكر النص والكتابة الأدبية موجودة متداولة معه بين المنظرين إلا لوجود علاقة فرقي ما، بين هذين المفهومين اللذين يثنوان كأنهما مفهوم واحد يرتدي لباس مصطلحين اثنين، كما سترى في الفصل الرابع من هذا الكتاب شأن بعض المفاهيم المقاربة أو المتداخلة مثل السيميائية (Sémiotique, Semiotics) والسيميولوجيا (Sémiologie, Semiology) ... وإذن، فلم يقول الناس: فلان يكتب، أو فلان يكتب نصاً، ولا يقولون: فلان ينص، أو هو ينص كتابة؟ وما مدلول أسقية الكتابة في التصور والفعل؟ وهل النص، إذن، إلا ثمرة من ثمرات نشاط هذه الكتابة؟ فهل الشأن لا يعدو التقل من مرادف إلى لفظ آخر مرادف له، وهذه البساطة؟ وإلا فما الفرق بين الكتابة الأدبية والنص الأدبي؟ وسترى، في المرحلة الثالثة من هذا الفصل، أن يارط هو الوحيد، فيما نعلم نحن بين النقاد—الذي اعتت نفسه في محاولة إيجاد الفرق بين النص الأدبي من وجهة،

والعمل الأدبي من وجهة أخراة... فهل الكتابة الأدبية تقترب في مفهومها من مفهوم العمل الأدبي؟ أو هي مجرد إحراف للكتابة التي تقوم على إنشاء عالمٍ لفضائي من مخضِر الخيال؟ ومفهومها هو اللامفهوم، طالما كان النص الأدبي هو صاحب المفهوم الذي حارت في تأويله التقاد؟ إنما الكاتب يشغل نفسه، ويُغنى قريحته، من أجل إنشاء نص... فهل الكتابة امتِناح من القريحة مُغْنَت، والنص مجرد ثمرة من ثمرات هذا الامتناح؟

لكن من وجهة أخراة إذا قال قائل: «الكتابة الأدبية»، فإن مفهوم النص يظهر فجأة إلى الذهن عبر هذه الكتابة التي تغدو مُمَاتِلًا (القوّة) لهذا النص. غير أن قولنا: النص، لا فقد يكون النص مجرد عبارة إشارية، كما قد يكون عبارة عن حكمة سائرة، أو مثل جارٍ، بين الناس. أي ليس من الضرورة أن يكون النص قد كُتب كتابةً من قبل في كلّ الأطوار. وأما الكتابة -بالمفهوم الرقني، وليس بالمفهوم الأدبي- فإني هنا، متأخرة لتسجيل النص وتقيده بالكتاب... ولكن هذه حالة لا ينبغي أن تقلب موازين هذه المسألة مادامنا نقصد إلى الكتابة الأدبية بالمفهوم الإبداعي، وليس إلى الكتابة بمفهوم الخط.

فكان النص، مكتوباً وغير مكتوب، تنضوي تحته كلّ الآداب الشفوية المروية، والمخطوطة في الذاكرة الجماعية للشعوب، في حين أن الكتابة الأدبية هي عملية إيجاز تنج لقوي يبتد نصاً أدبياً أساسه الخيال لا الواقع، ولفضاؤه الحيز لا الجغرافيا...

والحق أن هذه المسألة من اللطف والدقة بحيث يصعب الانتهاء فيها إلى موقف ثابت واضح يمكن أن يتفق من حوله الناس جميعاً؛ ذلك بأن الكتابة نفسها، هي في الحقيقة مسبوقة؛ فإذا كانت الكتابة سابقة على النص فهي تُلْلم أطرافه، وتُصلح أحواله، بالعمل باللغة؛ فإن هذه الكتابة نفسها هي مسبوقة بشيء لا يمكن أن نطلق عليه نصاً ولا كتابة، لأنه مجرد مخاض يتمخض في القريحة تبلوره اللّغة إلى كائن مرهون على قرطاس، أو شاشة حاسوب؛ فتكون الكتابة هنا مجرد واسطة بين هذا المخاض الذي تشترك في إيجاده طائفة من العناصر مثل القريحة، والخيال، والوجدان والمرجعية الاجتماعية بكل تعقيداتها وثراتها، والنص الذي يتلوه في المرحلة الأخيرة على الرغم من أنه لا يشفع له ذلك، كما سئري، أن يرقى إلى مستوى «العمل الأدبي» أو «L'œuvre».

ولذلك يبدو لنا، في بعض الأطوار، أن مفهوم الكتابة الأدبية قد يكون أعم من النص الذي يقترب مفهومه من مفهوم الخطاب،¹⁸⁹ فكل كتابة أدبية نص، وليس كل نص كتابة أدبية. ولأمر ما يقال: كاتب، ولا يقال: ناخذ. فلو كان النص يرقى بمفهومه المعرفي إلى درجة الكتابة في شمولية معناها لكان الناس عدلوا عن تلقيب الكاتب كاتباً إلى تلقيبه ناخذاً، واستراحوا! وربما يكون هذا من بين الأسس التي نجعلنا لنحتج إلى ما جئنا إليه، على الرغم من أن التداخل، كما قلنا، بين المفهومين، يظل شديداً، والفرق يقى ضئيلاً.

189- مرشد نظرية نسي إلى تأسيس علم لخطاب الخطاب (Méandrescours)، عدد ٢٥ مع زهير نظرية حد الحد، مطر.

S. Alexandrescu, La critique littéraire : métadiscours et théorie de l'explication, in Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales, p.208-237.

واضح أن خطاب الحد الأدبي هو نفسه «خطاب الخطاب».

ولذلك وجدنا رولان بارط نفسه يطلق على أول كتاب كُتب في الحداثة النقدية الفرنسية مصطلح الكتابة،¹⁹⁰ في حين آلا كلفيه يطلق على مؤلف بعد من أواخر ما كتب: «النص».¹⁹¹

والحق أننا لم نصادف، فيما وقع لنا من قراءات، نالداً حاول التوقف للمساءلة عن هذا الفرق المفترض القائم بين الكتابة والنص، إلا كتابات عربية قليلة ك بعض كتابات عبد الفلاح كيليطو، ومقالة كتبها عبد الرحمن بوعلي الذي يرى، تأسيساً على عمل كيليطو «أن الثقافة هي التي تحكم على كتابة ما، فترفعها إلى مرتبة النص، وعلى كتابة أخرى لتجعلها دون النص، أو تجعلها لا نصاً. وذلك بأن تصنف في الحالة الأولى - إلى المدلول اللغوي الذي تحمله الكتابة مدلولاً آخر، هائلاً، يكون قيمة ما داخل الثقافة الممتنة. بالإضافة إلى ذلك، فالكتابة، كي تكون نصاً، لا بد من تدوينها في كتاب، مع الإشارة إلى أن الصوبين لا يمكن أن يحجز معياراً إلا في الظافات المكتوبة».¹⁹²

إذا نفهم من هذا الكلام أن النص هو الذي يرفع صنفاً من الكتابة يرفق به إلى مستواه، ويضع صنفاً آخر منها فينحط به عن مستواه، فيسفل ويتدنى. ويبدو أن هذه الفكرة لم تكن متطورة بوضوح في وهم الأستاذ بوعلي، وذلك بأدخال مفهوم الثقافة إلى الكتابة التي يرفق النص بها إلى مستواه، ونحن كنا نؤثر تعبير «الثقافة اللسانية الموروثة»، وهو تعبير

190 - Le degré zéro de l'écriture.

191 - Le plaisir du texte.

192 - عبد الرحمن بوعلي، عناصر أولية للكتابة سيماوسولوجية، النص الشعري في العرب والمغرب العربي، بيروت، ج 1، 1988، ص. 74.

بارط،¹⁹³ لأنّ الثقافة مفهوم عامّ ولضفاض جدّاً، والكتابة خصوصيّة من خصوصيات هذه الثقافة تهض في تكوّنها على اللّغة والخيال؛ فهي جهازٌ معقّد تشترك في تشغيله جملة من العناصر: القرينة، والخيال، والموهبة، والتقاليد اللّسانية الموروثة (تجنّي موقف بارط، في هذا)، وقبل كلّ ذلك اللّغة من حيث هي سمات لفظيّة ذات قدرة عجيبة على التعبير. ثمّ كيف يجوز الحديث عن الكتابة والتدوين وكأنّهما شيان مختلفان... أم أليست الكتابة لا تكون كتابةً إلّا إذا دوّنت في قرطاس؟... كانّ هناك خلطاً ما، في هذا الموقف، بين مفهومي الكتابة والتصنّ. فالنصّ هو الذي يدوّن إذا كان في أصله شفويّاً، أمّا الكتابة لمعناها هي التدوين نفسه. ويبدو أنّ الأستاذ بوعلّي كان يحيل على الأستاذ عبد الفتاح كيليطو، في كتابه «الأدب والغربة». ولحنّ على كلّ حالٍ نالشنا الفكرة برمتها بغضّ الطّرف عمّن يكون في الأصل صاحبها: بوعلّي أم كيليطو؟ غير أنّ الاقبيّة في مسألة العلاقة بين النصّ والكتابة هي أنّها أثبتت في كتابة عربيّة، مع ما نعلم من لطفها ودقّتها... وهذا في حدّ ذاته شأنٌ جدير بالتقدير.

وينقل الأستاذ بوعلّي كلاماً عن جون لوي هودين (دون أن يحيل على مصدره) الذي يزعم أن ليس هناك فرق بين النصّ في تعريفات القدماء والحدثين، وهو أمرٌ متير للتعشّة، لأنّ النصّ في معظم تقليبات مفاهيمه هو من صميم الثقافة النلدية المعاصرة، وإلّا فمن هذا الناقد الذي وضع للنصّ في القدم نظريّة نقارنها بنظريّة رولان بارط للنصّ مثلاً؟ ويربط هودين

193 - R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 14.

مفهوم النصّ بالكتابة (أي أنّه المكتوب) فيزعم، حسب بوعلي، أنّه «من الممكن تعريف النصّ بالكائن الموجود، أو بالعمل اللّغويّ المكتوب. فهو يمتلك استقلاله الذاتي، وذلك لأنّه يتدبّر من نقطة معيّنة وينتهي في نقطة معيّنة أخرى. وهو لكي يكون نصّاً لا بدّ له من وسيلة هي اللّغة، وحتى يتميّز عمّا هو غير نصّ لا بدّ أن يكون مكتوباً».¹⁹⁴

وفي هذا الكلام بعض الضعف الذي يأتي إليه من أنّ «الكائن» هو في أصله «الموجود»، فكيف يوصف هذا الكائن بالوجود، من حيث هو في أصله موجود بحكم الكيونة التي يتصف بها؟ هذا شأن. وأمّا الشأن الآخر فهو عدّة النصّ موصوفاً بالابتداء وال انتهاء، وهي سيرة كلّ إبداع سرّ كلّ الكائنات - فالرواية لها مُنطلقٌ تطلق منه، كما لها غاية تنهي إليها هي نهايتها بغضّ الطّرف عن أنّها مغلفة أو مفتوحة، وهلم جرّاً. فنقول هودبين: إنّ النصّ «يبتدئ من نقطة معيّنة وينتهي في نقطة معيّنة أخرى» هو من باب قول القائل: «السماء فوقنا، والأرض تحنا»! والأسوأ من ذلك توقّفه لدى بديهية أخرى وهي قوله: «لكي يكون [هذا الكائن الموجود] نصّاً، لا بدّ له من وسيلة هي اللّغة»، وهل يتصوّر متصوّر وجود نصّ أدبيّ يتمّ تجلّيه خارج إطار اللّغة؟ لذلك نحترز نحن، في معظم أطوار ذكرنا النصّ بوصفه بالأدبيّ حتّى نوقر على قارنا: هل نريد إلى النصّ الأدبيّ الذي لقوامه اللّغة وجوباً، أو إلى أيّ نصّ آخر بالتبعية أو القياس، كما يقول الأصوليون؟...

194 - م. س. ذلك ولد لإحسان آخ الأستاذ عبد الرحمن بوعلي ككاتب مسرحيّ في مقال نصّ من قريش له كلّ لل باكسون وبالسليم، مع أنّ صدره هو القريش. كما لم يكن، موصفاً، في ترجمته، في رأينا.

والضعف الآخر في تعريف هودبين للنصّ هو ربطه بالكتابة، على عكس رومان ياكوبسون الذي كان يرى «أنّ التعبير الشفويّ، ومن ثمّ الخطاب، هو الفعل الأوّل؛ وأما الكتابة فليست إلّا تبعاً له، وترجمة للمظهر الشفويّ».¹⁹⁵ إنّ ربط النصّ، حروريّة، بالكتابة، أي بكونه مكتوباً وإلّا فهو ليس بنصّ، فكرة شاعت بين الحداثيين الثفريتين الذين هم يعيشون في أوج الحضارة المكتوبة؛ أمّا نحن، في ثقافتنا العربيّة التي تقوم معظم آداها الكلاسيكيّة على الرواية (الشعر الجاهلي، حكايات ألف ليلة وليلة [قبل أن تدوّن في اليهود الأخيرة])، الأساطير الشعبيّة، الألغاز الشعبيّة، الحكايات والأساطير، السر والملاحم، الأشعار الشعبيّة... فلا نبتعد النصّ من نصّانيته ولو لم يكتب، طالما ظلّ نصّاً أدبياً يؤثّر في المتلقّي ويؤدّي وظيفته الجماليّة والتبليغيّة بأحسن ممّا يؤدّيها صنوّ النصّ المكتوب في كثير من الأطوار. ولا تزال مجتمعاتنا أمةً بنسبة عالية، فكيف نستبعد النصّ الشفويّ لنرغ عنه مفهوم النصّانيّة، مجرد أنّ هودبين وآخرين ممّن معه زعموا، في تعريفهم ما زعموا؟ أم كانوا يريدون منا أن نخرج المخلّقات وكلّ الأشعار العربيّة الأولى -التي لم تدوّن إلّا بزهاء قرن بعد ظهور الإسلام من دائرة النصّانيّة- مجرداً لها كانت تُروى في المجالس، ولم تكن تُكتب على القراطيس كشأن أشعار هذا الزمان، وذلك لنفسيّ الأميّة، وللدولة اللين يكبون، في العالم العربيّ،

195 - Roman Jakobson, in Coriès et Grice, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Texte.

ذلك ويبدو لنا أنّ الأساذ يوعلي ربما جانب معنى النصّ الذي أحال عليه فالأولى، أنّ بداية الكلام أهال عليه ليست لياكوبسون، ولكنها لفرعيس وكورتيس؛ والأهمّ، أنّ معنى الكلام فيه بشرّ الاصطراب يد يرى يوعلي، ركعاً على النصّ الذي للذكور في هذه الإحالة أنّ النصّ جزء من بنية الكتابة التي هي بنية ننسها به أخرى أكثر لساناً هي بنية التعبير الشفويّ، ولعلّنا أنّ أصل الرأى صوغاً، حرفاً، على ما ذكرنا في صلب البحث.

وخصراً في الحَقَبِ المَوْغلة في القِدم؟ إِنَّ النظرية لا تكون نظرية إلا إذا استطاعت أن تشمل أطراف إشكالاتها فتلُمِّمَها ولا تُهَمِّلَها، مثل القاعدة النحوية الصارمة... أما أن يقع الحديث عن شيء، في نظرية مزعومة، في مجتمع معين، دون الالتفات إلى العالم كُلِّه، فلا هي، إذن، نظرية، ولا نحن، إذن، من الذين يحزنون على إهمالنا لآدابنا.

وإذن، وبعد الذي لوقَّسَ وقيل، فهل من الممكن تقديم طريق دليق بين المفهرمين التقديسين الاثنين: الكتابة الأدبية، والنص الأدبي؟ إِنَّ هذا التمييز يمكن أن يثبت عبر كلِّ الأفكار والمسائل التي قرَّرها وناقشناها. ومن الأولى أن يُترك هذا الأمر للبلورة والتفكير بإضافة كتابات جديدة من حوله، وفتح حوار علمي رحيم عنه.

وأبأ ما يكنِ الشأن، لأنَّ الكتابة هي جهاز معقد لإنتاج الأفكار، وإنَّ الكاتب، نتيجة لذلك، هو واسطة بين الأفكار الشاردة التي يحاول ضبطها والتحكّم فيها، وهي مرحلة المخاض الفني، من أجل أن يبرجها بعد تلقّيها من عالمه الخاص المجهول إلى نسج من الألفاظ -السمات اللفظية- التي بواسطتها يصوّر الكارّة، أو يرسم وجدانه، فيكون ذلك لحمة كائني جديد تطلق عليه اللغة النقدية «التصنُّع». ولذلك لا نستطيع أن نطلق مع التقاد الفرنسيين الجذد حين كانوا يلجؤون إلى إنكار المضمون من العمل الفني، أي المرجعية¹⁹⁶ الاجتماعية للكتابة التي يرونها مجرد لغة تلاعب فيما بينها، ولا شيء يوجد خارج ألعابها...

196 - ناولنا منهومي المرجع والرجعية (Réfèrent et référence) في النصين اللغتين من هذا الكتاب.

إنَّ الكاتب، في حقيقة ممارسته لفضل الكتابة، لا يَهْدِي، ولا يَكْب جُنُوناً، وما ينبغي له؛ ولكنه يَدَبِّج أفكاراً، نَمُوَّةً في الغالب، يعالجها في لغة فنية جميلة، في الغالب أيضاً. غير أنَّ هذه الأفكار تتوارد عليه كالإشارات الضوئية المتناهية السرعة، المضيئة التمثل. ولعلَّ الكاتب البارِع هو من يستطيع انْقِطَاعَهَا وإخراجها في نسج من الألفاظ ترسمها صوراً متالية. فأعظم لحظة بالقياس إلى الأديب، شاعراً كان أم كاتباً، هي تلك التي يتمكن فيها من أن يمسك عِرها بتلايب فكرة مُقْبِلَةٍ عليه من عالم خارجي لا يضبطه بالجغرافيا ولا بالتاريخ... وهو لدى الإمساك ببعض هذه الأفكار الواردة على خاطره يكون في حال فقدان شخصيته المألوفة، في رأي النقاد الجدد، حيث لا يسترجعها، أي لا يعود شخصاً عادياً، إلا بعد التخلص من تلك اللحظة الإبداعية العجيبة التي كان فقد أثناءها خصائص شخصه، واكتسب خصائص أخرى أبعدته عما هو في حقيقة نفسه.

فمسألة الوعي، وهو المفهوم الذي يكرسه علماء النفس، مسألة نسبية جداً، وهي متوزعة في مفهومها على الرعدة النفسية التي لا تقبل لها في تدبج الكاتب كتابته من وجهة، وعلى النقد الجديد حين يزعم أنَّ الكاتب حين يكتب، ليس هو الذي يكتب؛ ولكن شخصاً آخر هو الذي يأتي له ذلك¹⁹⁷، من وجهة أخرى... أفليس هذا مجردة قويم لنظرية أصحاب التحليل النفسي الذين لا يزالون يزعمون أنَّ الكاتب حين يكتب تتسلل منه الألفاظ على غير وعي منه؛ فهو يجتر من خلال سُؤْلِها ماضياً عاشه، أو مواقف في طفولته تعرض لها، أو تجارب مرّة كأيها؟...

197- كما ربطنا هذه النظرية النفسية الفريدة شائعة بما كان يطلق عليه فقهاء العرب «الزئجة» بالغمس بل لشعره... ينظر كتابها، الكتابة من موقع الدم، نشر دار البعثة بالرباط، 1999، ودار الغرب، وهران، 2003

وأيّاً ما يكن الشأن، لأنّ هذه الغيوبة، أو هذا «اللاوعي»، باصطلاح اصحاب التحليل النفسي، ربما يكون لها شيء من الصّحة! ذلك بأنّ الكاتب لشدة تركيزه على تدبيج فكرته قد يغيب عن عالمه القائم من حوله، بشكل أو بآخر، غياباً كاملاً أو جزئياً، ولكنه غياب ثابت لا يمكن إنكاره. غير أنّ الادّعاء بأنّ الشخص الذي يكتب كتابه ليس، ولكنه شخص آخر غيره من وجهة، وأنّه يكتب دون وعي منه أثناء ممارسته الكتابة، من وجهة أخرى، ليس مسلماً. ولعلّ بعض هذا ما كان يعنيه كافكا حين قال: «إنّي لأكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكر، وأفكر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكر، وهكذا إلى أعماق الظلام».¹⁹⁸

ولعلّ مقولة كافكا أن تعني أمرين اثنين: إمّا أنّ الكاتب يهذي ولا يعلم من أمر ما يكتب شيئاً فهو يكتب على سبيل الهذيان الإبداعي-إذا صحّ مثل هذا الإطلاق- وحينئذ يندرج تأويل هذه المقولة في خضمّ الأفكار الحدائيّة الفرنسيّة العابثة التي لا تُفصّل إلى غناء؛ وإمّا أنّ الكاتب محكوم عليه بأن يقول أبداً غير ما ينبغي له أن يقول إمّا قصوراً وعجزاً، وإمّا تجافاً عما يريد قوله قصداً... وفي الحالين الاثنين يكون الكاتب مقصّراً في حقّ تصوير الحقيقة الأدبيّة... ذلك بأنّه ربما يريد أن يقول شيئاً غير أنّ الشيء الذي كان يريد أن يقوله ليس هو الذي شاء قوله؛ فهو تائه وراء النّحاس الأفكار، وهو تائه وراء انتقاء الألفاظ اللّاقفة لتلك الأفكار التي تتوارد عليه مضبّة مشوّشة من دهليز المخاض الفنيّ («السديم» بمصطلحنا)... ولكنه قلّما يوفق

198 - In André Akoun, Les formes nouvelles de la critique (الأشكال الجديدة لـ) la critique de la littérature du Symbolisme au Nouveau Roman, Paris, 1970, p. 94.

إلى تدبيرها على نحو ما يريد... وباتأويلين الاثنين لقولة كافكا محكوم على الكاتب بالشقاء المين لي تصارعه مع عوالم المجهول وهو يطارد محالب الخيال التي تنبذ من أمامه فتراها يلاحقها، ويلهث وراءها، ويُفَنِّت قريحته لي تحصيلها، دون أن يملك بتلايها إلا في بعض الأطوار...

والسرال الإشكالي عن عملية الكتابة المرمجة: هل يجب أن تمثل الكاتب على أنه يقعد إلى مكتبه ثم ينتظر من السماء أن تُطره لغة، ولُهمنه أدياً؟! أي ما نسبة الجهد العقلي الذي يكون وراء ازديجاء الجهد الخيالي في إثارة قصيدة أو قصة أو رواية؟ وهل يمكن إزاحة العقل والتفكير إزاحة نهائية من عملية الكتابة كما كان يذهب إلى ذلك جان كوهين حين حرم الشعراء من التفكير، وحرم الفلاسفة من الإبداع، وذلك حين اختصم الأوائل بالألفاظ، والأواخر بالأفكار؟¹⁹⁹ إن القول بانفصال الأفكار عن الألفاظ، وأن الألفاظ من قبيل الخيال وحده، وأن المعاني من قبيل التفكير وحده، ليس قولاً مسلماً... فالكتابة تُنل في أفكار شاردة مشتة غير متبلورة في اللهن، ثم ينظمها الدماغ في نسج لغوي بديع فتعدي مربكة مجلدة في ثوب قشيب. ويتم هذا في مستوى الوجدان والتخيل، قبل مستوى العقل والتفكير...

ومثل هذه العملية المدهشة التي بواسطتها يستحيل شيء غير موجود أصلاً، إلى شيء موجود فعلاً، مرطون على قوطاس، أو مرسوم على شاشة حاسوب، هي التي تحير النظريين والمفكرين؛ فمنهم من يزعم أنها من قبيل التفكير والأفكار، ومنهم من يزعم أنها من قبيل الألفاظ والخيال. وهي في

199- Cf Jean Cohen, Structure du langage poétique, p.42.

الحقيقة لذعن لاموس لا يتحكم فيه الفكر ولا تضبطه النظرية. وأغلب ما نمنح إليه أن هذه العملية العجيبة تشترك فيها شبكة معقدة من الأجهزة، وليس جهازاً واحداً، فالألفاظ (اللغة) لا تعدو أن تكون أدوات للتعبير. كما أن التفكير يظلّ قابعاً في العالم الخارجي لوماً هذه الألفاظ التي تُخرجها إلى الوجود فيصير عملاً إبداعياً لائماً على كَسْوِ الأفكار بالألفاظ الأليقة. في حين أن هذا السُّرُوح الذي تدعوه اللغة التقديرية «التخيّل» الذي يحدث للكاتب وهو يرمع على التهوؤ بفعل الكتابة لا يقوم منفصلاً، في الحقيقة، عن الضَّكْر. فالتخيّل هو أساس الأعمال الإبداعية، في حين أن الضَّكْر هو أساس الأعمال الفكرية. غير أن الحالين الاثنين تصاحبان الكاتب في حالتي إبداعه وتظهره معاً، وغالباً ما تُخلان معاً، وتضافران معاً لإعجاز فعل الكتابة. واللغة أثناء ذلك هي الأداة التي تنهض بالوظيفة المعرفية والجمالية في الحالين الاثنين. وإلاّ لما ذا كانت الجدوى من وراء قُبُوع الأفكار في عالم العنم، لوما الألفاظ التي كَسْنَهَا، ثمّ جلّتها وأخرجها إلى الوجود؟ ثمّ ما ذا كانت تكون الجدوى من وراء ألفاظ طائرة شاردة، غير منظّمة، قابعة في بطون المعاجم وهي في أصلها مجترنة بدلاً لافها الأولى لوما الأفكار التي تُبيح لها أن تكون؟...

من أجل كلّ ذلك نرى أن المسألة التي كانت تعرف في البلاغة العربية تحت مصطلح «اللفظ والمعنى»، والتي كانت تُعرف في الفلسفة الألمانية (لدى كانت وهيجل) تحت مصطلح «التعبير والمضمون» (*L'expression et le contenu*)، والتي لا تزال تُعرف في النظر اللسانيّ القوسموريّ تحت مصطلح «الدالّ والمدلول» (*Le signifiant et le signifié*): كلّها تاليات متعلّلة لا تحلّ معضلة

تَكُونُ الكِتَابَةُ وَلَا تَجْعَلُهَا بُعْدَ هَذَا التَّكُونِ الْمُطْفِر. وَلَعَلَّ الْأَنْسَبُ هُوَ مَا قَرَّرْنَاهُ مِنْ حِمَاةٍ تَضَامُرُ شَبَكَةً مِنَ الْأَجْهَظَةِ الَّتِي لَا هِيَ، فِي الْحَقِيقَةِ، تُرَى بِالْعَيْنِ، وَلَا هِيَ تُدْرِكُ بِالْعَقْلِ، وَلَا هِيَ الْفَاظُ فَقَطْ، وَلَا هِيَ مَعَانٍ فَقَطْ، قَبْلَ وَلَوْعِهَا تَشْكِيلًا إِبْدَاعِيًّا عَلَى الْقِرْطَاسِ. ذَلِكَ بَأَنَّ عَامَّةَ التَّظَرِّيَّاتِ تَحْدُثُ عَنِ الثَّمَرَةِ، وَلِهَذَا الْخَبَرُ عَنِ الشَّجَرَةِ. أَوْ قُلْ: إِنَّهَا تَحْدُثُ عَنِ الْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ حِينَ يَصِحُّ فِي حَالِ تَمَامِهِ، فِي مَسْتَوَى الْكَيُونَةِ، وَلَكِنَّهَا لَا تَكَادُ تَحْدُثُ عَنِ الْأَمَمِ فِي الْوَاقِعِ، وَالْأَكْثَرُ إِشْكَالًا فِي التَّصَوُّرِ، وَهُوَ حَالَاتِ التَّكُونِ اللَّفْظِيِّ الْفِكْرِيِّ الَّتِي يَمْرُؤُهَا - فِي حَالِ مَخَاضِهِ - وَهُوَ الَّذِي يَسْتَحِيلُ إِلَى كِتَابَةٍ مَقْرُوءَةٍ. فَلَيْسَتْ الْأَفْكَارُ الَّتِي تُطْرَحُ فِي الْكِتَابَةِ بِالْبَاسِطَةِ الَّتِي كَانَ يَرَاهَا عَلَيْهِ أَبُو عَمَّانٍ الْجَاهِظُ، وَأَنَّهَا لَا تَعْدُو أَنْ تَكُونَ مَطْرُوحَةً فِي الطَّرِيقِ، وَأَنَّ كُلَّ النَّاسِ قَادِرُونَ عَلَى امْتِلَاكِ الْأَفْكَارِ؛²⁰⁰ بَلْ إِنَّ عَشْرَ الْعُتُورِ عَلَى الْأَفْكَارِ الْكَبِيرَةِ، لَا يَقِلُّ عَنِ أَزْمَةِ الْأَلْفَاظِ الْجَمِيلَةِ. فَلَوْ خَفِظَ شَخْصٌ، مَثَلًا، عَشْرَاتِ الْأَلْفِ مِنَ الْأَلْفَاظِ مِنَ الْمَعَاجِمِ مَعْرُوفَةٍ عَنْ نَسُوجِهَا الَّتِي مَقَلَّتْ فِيهَا، أَيْ عَنِ النُّصُوصِ الْأَدَبِيَّةِ الَّتِي وَرَدَتْ فِيهَا، أَيْ عَنِ الْأَفْكَارِ الَّتِي غُبِرَ عَنْهَا فِيهَا؛ لَكَانَ لَا يَعْرِفُ شَيْئًا كَثِيرًا مِنَ الْأَفْكَارِ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ امْتِلَاءِ ذَاكِرَتِهِ، فَعَلِيًّا، بِأَعْلَى الْمَخْزُونِ اللَّفْظِيِّ وَأَرْقَاهُ مِنَ الْوُجْهِةِ الْمَعْجَمِيَّةِ الْحَالِصَةِ... وَلِلذَلِكَ نَحْنُ نَحْدُ بَعْضَ النَّاسِ يَعْرِفُ كَثِيرًا مِنَ اللَّغَةِ وَمُرَادِفَاتِهَا وَنَحْوِهَا، وَلَكِنَّهُ قَدْ لَا يَسْتَطِيعُ كِتَابَةَ مَقَالَةٍ وَاحِدَةٍ، كَمَا أَنَّ هُنَاكَ أَنْفَاسًا مُمْتَلِنِينَ بِالْأَفْكَارِ الْكَبِيرَةِ، غَيْرَ أَنَّهُمْ لَا يَكْتُبُونَ، لَا لِأَنَّهُمْ لَا يَرِيدُونَ، وَلَكِنْ لِأَنَّهُمْ لَا يَسْتَطِيعُونَ.

200- ينظر أبو عثمان الجاهظ، المبرور، 3، 131-132

وأيّاً ما يكنّ الثّان، فإنّ الأفكار العظيمة لا يمكن أن تكون مطروحة في الطريق، ولا مُهذلة في الزّوايا، ولا قنّى في الحقول والأسواق؛ ولكنها تُستَبط من العقول الكيرة، ولا يقع استباطها إلّا بعد محاولة ومُصاولة، وبعد معاناة ومجاهدة، وقراءات ومذاكرة. كما أنّ الألفاظ ليست، كما يتوقّع بعض المتشاعرين المعاصرين الذين يريدون أن يكون شعرهم كلّهُ منسوجاً - أمام ضحالة محفّوظهم من اللّغة - من ألفاظ البصل والباذنجان والبيض؛ فالشعر الكير هو نسجٌ من ألفاظ كبيرة أيضاً، هو نسجٌ عبقرى من اللّغة السّحرية، بحيث تجد كلّ لفظ يحمل ظلالاً وارفة بعضها من قبيل المعاني والأفكار، وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش. وكلّها يبحح لأن يحمل دلالاتٍ جديدة لم يكن يحملها، أصلاً، في بطون المعاجم؛ فهو نشء من اللّغة العبقرية جليّة. والآن لفهمهم لغة البصل والباذنجان سيفقد الشعر وضعه الجماليّ، ويغدّي كلّ التجار والمُتال، والعلماء أيضاً، من الشعراء. أي أنّ الشعر يغدّي إما كلاماً مهذلاً يستطيع قوله كلّ الأمّيين والمُحرومين من تلوّق الجمال الفتيّ الرّقيق، وأمّا نظريّاتٍ مُؤسّسة، أو مُؤسّسة، لا يقدر على كتابتها إلّا العلماء وأولو الفكر الكير. ولا توجد موهلة وسطى بين هاتين المرحلتين.

إنّ هذا الوضع الذي يكون قبل تفريغ الكتابة على القرطاس يشبه حالة السّديم؛ فهو بداية لوجود شيء غير مكتمل؛ فكأنّه تخلّق لنسيج مضطّب دون ملامح واضحة. هو صراع غير مُعلّن بين العدم والوجود. ولعلّ إن شئت: هو تضالّر بين ذلك العدم وهذا الوجود... العدم هو ما قبل لحظة السّديم، والوجود هو ما بعده، هو ما يُقرّغ على القرطاس، هو ما يقرّوه الناس متبلوراً مكتملاً. ورسالة الكاتب هي تحويل العدم إلى وجود عن طريق

لحظة السَّديم التي هي مرحلة ما بين المرحلتين. فكانَ ما قبل تكونَ مرحلة السَّديم هو شيء لا يسمَّى، وما بعده يسمَّى. أيَّ أنَّ مرحلة السَّديم يتازعها العدمُ فُضْنُ بالإفصاح، ويتازعها الوجود فتُحْدِلُ بالعدمِ إلى وراء، إلى المجهول؛ ثُمَّ نَعْمِدُ إلى رَسْمِ الوجود الجديد لهذا النسيج اللّغويّ العجيب الذي نطلق عليه الكتابة الأدبية التي يكون التصَنُّ كأنه ابنُها...

وَتَقَعُ اللّغَةُ عَتَاً شديداً في استخراج هذا العدم، هذا الوجود الغائب، إلى نسيج من الكلام جميل، وإلى صور أنيقة تُعْجِبُ وتُدْهِشُ. فلا الأفكارُ تكونُ باديةً متجليةً في مرحلة ما قبل السَّديم، ولا الألفاظُ تكونُ قادرة، نتيجة لذلك، على التعبير عنها ولو في صورنا الأولى. بل تصبُّ الأفكار، وتُشكِّلُ الصور، فينشأ عن ذلك اضطراب في اللّغة الملاحمة، فتدعُن للوضع القائم، بل للوضع الذي لَمَّا يَقُمْ، فلا تكون لغة بالمفهوم الفني الكامل الذي لن يتمَّ إلا في مرحلة ما بعد السَّديم...

ومن عجبٍ أنَّ المرحلة القَبْلِيَّة (نريد إلى ما قبل السَّديم) هي مرحلة لا ينشُب لها مدد، ولا ينفذُ لها عطاء؛ فهي لَمِئْنَا كُلَّمَا اسْتَمَدْنَاها، وهي تعطينا كُلَّمَا اسْتَطَعْنَاها؛ فهي كالعين الثَّوَرَةِ التي تُنَجِّحُ منها فلا نكاد نحسُّ بِقُبْضِ مالِها.

وكأننا نَمُجِّدُنا عاجزين عن بيان هذه العلاقات اللطيفة بين المراحل الثلاث: مرحلة السَّديم، ومرحلة كتابة ما يتجلَّى في السَّديم، ومرحلة تكونُ التصَنُّ بفعل الكتابة؛ لكنَّ الذي تَفْتَنَاهُ قد يكون هو الأقرب إلى الحقيقة الأدبية، والأنسب بمُحَلِّ الكتابة الإبداعية. إنَّ حديثنا عما قبل التصَنُّ يشبه

حديث الطيب عما قبل تكون الجنين؛ غير أننا، في الحقيقة، لا نتحدث إلا عن المرحلة القبلية القريبة التي تخرج بالتفكير والتخيل قبل الشروع في تحرير مجموعة من الألفاظ التي تمكّل مجموعة من الأفكار على قرطاس دون أن تكون في حالتها المكتملة، ولا في صورتها النهائية...

إن القارئ لا يعنيه شأن المعاناة التي يعايشها المدع قبل أن يفتّم له عملاً أدبياً ليستهلكه (الاستهلاك - وهو مصطلح القصادي- يصطنعه بعض النقاد الفرنسيين الجدد بمعنى القراءة) شيئاً مريئاً. وإذا كان القارئ العادي قد لا يعنيه إلا النصّ كما قدّم له مضجاً في عمل إبداعي مضطّبه دفنًا كتاب يتاعه من السوق، لأنّ القارئ المحرف يعنيه كثيراً مخاض النصّ الذي يقرؤه، كما يعنيه تخلفه وتكوّنه، وبأي المراحل مر؟ وبأي لغة لسيح؟ وفي أيّ خيال تمثّل؟ وما ذا كان حجم المعاناة التي صاحبت مرحلة السلم وما قبلها وما بعدها؟ وهل كانت مجرد لحظة صفر - كما يقول بارط - وقعت، ثمّ لبثت، ثمّ تجلّت؟ أو كانت أكثر من ذلك اختيافاً، وأخذ من ذلك مكابدة وطموساً؟...

وبعالم رولان بارط، ما هو شبه بما نحن فيه، في مقالة له بعنوان: «ما الكتابة» ضمنها كتابه «الكتابة في الترجمة الصفر» ليرى أنّ بين اللغة (بمعنى اللسان)، والأسلوب يوجد مكان حقيقة شكلية أخرى: هي الكتابة. والحقّ أنه يوجد في أيّ شكل أدبيّ اختيار عامّ هو الأسلوب، والطايلد اللسانية الموروثة؛ وهنا يطرّد الكاتب بالتزامه بخطّ معين. إنّ اللسان والأسلوب هما معطيان سابقان على كلّ إشكالية للغة؛ ذلك بأنهما ثمرّة طبيعة للزمان، وللشخص البيولوجي. غير أنّ الهوية الشكلية للكاتب لا تقوم قياماً حقيقياً إلاّ خارج مقول المعايير المتمخضة للنحو ولوايت الأسلوب...²⁰¹

201 - Cf. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 14.

والحق أن بارت لا يتحدث هنا على وجه التقني عما كنا نحن بصدد الحديث عنه إلا فيما يخص المرحلة الثالثة، فيزعم أن اللسان والأسلوب قيمان مطروحتان في السوق يستطيع كل كاتب أن يملكهما بالزمان، وجه الطيبة، إذ لم يكن اللسان والأسلوب إلا نتاجاً طبعياً للزمان وللشخص البيولوجي.²⁰² غير أن هذا الرأي يحتاج إلى نقاش، فالكاتب يرث طائفة من مفردات اللغة الأم (أو التقاليد اللسانية الموروثة، كما يعبر بارت)، ولكنه لا يرث بالضرورة أسلوبها. فالأسلوب خاصية مكتسبة وتكون ثرة من ثمرات قراءة بعينها، لكتابات بعينها. وقد يخضع لموهبة خاصة خص بها. فكاتبين من كاتب يحفظ كثيراً من اللغة، ويملك كثيراً من الأفكار، ولكنه، في نهاية الأمر، لا يكون صاحب أسلوب بديع. وإلا فمن كان علم الجاحظ أسلوبه الذي عُرف به، وهل كان من مجرد الموروثات التي تورث؟ وإذن، فلم لم يرثها سواؤه من معاصريه، أو ممن سبقوه، أو خلفوه، من الكتاب؟ وهل خص هو وحده بمعرفة اللسان والأسلوب معاً عن طريق الوراثة لبل العمل باللغة في كتابته؟...

أن يسبق اللسان اللغة الفنية لهذا ما لا اختلاف فيه، لكن أن يسبق اللسان والأسلوب اللغة الفنية، لهذا ما يفتر إلى توضيح؛ فإذا كانت اللغة الفنية هي الأسلوب فعلم، وأما إن كانت غير الأسلوب، وهي غيره بالفعل والقوة، فلا ينبغي أن يكون الأسلوب موروثاً موهوباً؛ بل هو متعلم ومكتسب أكساباً. فاللسان هو ما يوجد في أي لغة من مفردات معجمية

202 - «Langue et style sont le produit naturel du temps et de la personne biologique», in id.

ونحو وصرف وبلاغة وغيرها من الأسس الكبرى التي تجعل من لسان ما، لساناً ما، في حين أنّ الأسلوب هو هذه الممارسة اللغوية المخترعة التي يتميز بها كاتب من الكتاب داخل اللسان، هو طريقته الخاصة له في نسج اللغة وبناء ألفاظها. وإذن، فلا نصور أنّ الأسلوب يسبق اللغة، بل اللغة هي التي تصوغه على نحو معيّن عبر تنظيم ألفاظها، ونسج جملها.

ثالثاً. تداخل العلاقة بين النص والعمل الأدبي:

لم نرَ أحداً من النقاد في حدود ما بلغناه من العلم، تناول هذه الإشكالية واجتهد في تحديد الفرق بين المفهومين اللذين. فكثيراً ما يلبس الناس بين المفاهيم المتقاربة كالكتابة بالقياس إلى النص، وكالابتداع بالقياس إلى العمل الأدبي، حتى جاء رولان بارت في المقالة التي كتبها في الموسوعة العالمية عن نظرية النص، والتي مستظّل زمناً طويلاً مصدراً مركزياً لس من مصادر نظرية النص فحسب، ولكن لقضايا نقدية ومعرفية مجاورة كثيرة، فكتب فقرة استغرقت في حجم هذه الموسوعة ثلاثة أعمدة، تحدّث فيها عن الفرق ما بين مفهومي النص (Le texte)، والعمل الأدبي (L'œuvre).²⁰³

ولذلك نحن لن نقول شيئاً كثيراً عن هذه المسألة اللطيفة غير طرحها للقراء وإثارتها أمامهم لإمكان تدبرها بالقراءة، وإشباعها بالتأمل بقصد استثمار أسسها النظرية في كتابات عربية لاحقة... ذلك بأنّ الكتابات عن

203- ترجم هذا المبرهّن بعض الأصغاف النظرية تحت مطلق «الأثر الأدبي»، وهي ترجمة جيدة أيضاً

هذا التمييز بين هذين المفهومين عزيزة، والحواس في ذلك قد لا تخلو من مغامرة علمية...

وما كان يرى بارط أنه ليس ينبغي اللبس بين النصّ من وجهة، والعمل الأدبيّ من وجهة أخرى (وهي، في الحقيقة الغاية التي عقد الناقد لها هذه الفقرة). وكان يرى أنّ العمل الأدبيّ يخلف عن النصّ بكونه نتاجاً كاملاً مكتماً؛ فهو يستطيع شغل حيز محسوس بالتخاذه مكاناً له فوق رفوف مكتبة مثلاً. في حين أنّ النصّ هو حقل منهجيّ. ولذلك لا يمكن إخضاع النصوص للتعداد، (وذلك بكيفية منتظمة على الأقل!) بل ما يمكن قوله هو أنّ في هذا العمل الأدبيّ يوجد، (أو لا يوجد) نصّ. ولعلّ أدقّ تمييز يأتي به ليشت اختلاف النصّ الأدبيّ عن العمل الأدبيّ هو أنّ «العمل الأدبيّ يُمكن به باليد، في حين أنّ النصّ لا يوجد إلّا في اللّغة».²⁰⁴

وإذا كان التمييز الآخر له يكون الأفضل في كلّ ما قيل، فإنّ النصّ يمكن أن يكون مجرد جملة واحدة، كما سبق لنا تقرير ذلك (مثل شعبيّ مثلاً، أو عبارة مكتوبة في مكتب، أو في لائحة استقبال في إدارة ما كان تكون: «ممنوع التدخين»)... لكن النصّ لا يمنع، من منظور طودوروف وديكرو، أن يكون كتاباً كاملاً.²⁰⁵ وإذن، فعنكم طودوروف يُبطل حكم أستاذة بارط الذي لا يرى النصّ إلّا ذلك الكتان المدسوس في اللّغة. غير أنّ هذا المذهب لا يحلّ المشكلة المفهومية، بل ربما يزيدّها تعقيداً؛ ذلك بأنّ العمل

204- كتب بارط، ما كتبه بين مزدوجين كذلك. غرّاه لم يُحلّ على صاحب هذه الفقرة الجملة ولا حرف صاحبها في قولت الثامن. ينظر:

R. Barthes, *Théorie du texte*, in *Encyclopædia universalis*, t. XVII, p. 999.

205 - Cf. Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 375.

الأدبي، الذي يُعَمِّك باليد، أو يُتَّكَب، أو يوضع — وهو في شكل كتاب — فوق رفٍّ من الرفوف من منظور بارط ليس إلّا نصّاً كبيراً. وليس هذا النصّ الكبير إلّا مجموعة من النصوص اللغويّة (النصوص الصغيرة...) التي شكّلت لحمته، وكوّنت مادته. أرايت أنّ العمل الروائي مثلاً هو مجموعة من الحكايات الجزئية المتداخلة التي يُلغِض بعضها إلى وجود بعضها الآخر في ترابط سرديٍّ محكم، فكأنه حكاية كئيبة، مكوّنة من حكايات جزئية. وليست سيرة النصّ مع العمل الأدبيّ إلّا بعض ذلك، فهذا العمل الأدبيّ هو النصّ الكليّ، وما ورد بداخله نصوص جزئية، أو صغيرة، ولكنها ترابطت فيما بينها لتتصافرت من أجل تشكيل هذا النصّ الكليّ الذي هو العمل الأدبيّ...

بل إنّا لئلفي موريس بلاتشو ينظر نظرة أخراة إلى مفهوم «العمل الأدبيّ»، مما يدلّ على أنّ هذا المفهوم لا يبرح زلقاً لدى كبار النقاد الفرنسيين أنفسهم، وذلك حين يقرّر أنّ «الكتاب يكتب كتاباً، غير أنّ الكتاب ليس، بعد، هو العمل الأدبيّ»²⁰⁶، ذلك بأنّ هذا العمل الأدبيّ لا يكون كذلك إلّا حين ينطق عن نفسه، بنفسه. وفي عتف البداية الخالصة له، فإنّ لفظ الكينونة، يخدي حدّاً يمكن الوقوع حين يخدي العمل الأدبيّ أنس الشخص الذي يكتبه، والشخص الذي يقرؤه»²⁰⁷.

أرايت أنّ الكتاب، إذا ورد في الذهن بالمفهوم الإطلاقيّ، بالقياس إلى موريس بلاتشو، ليس هو العمل الأدبيّ الذي كان يراه بارط، على وجه الحتميّة،

206- كان رولان بارط كان يرى جور هناه، كما سبق لتعليل بعض ذلك في نهاية الفصل الثالث. للكتاب في منظور موريس بلاتشو ليس عملاً أدبيّاً حتى ينطق عن نفسه بنفسه، في حين أنّ العمل الأدبيّ عند رولان بارط هو أرفع من النصّ مطلقاً.

207 - Maurice Blanchot, Espace littéraire, p. 15.

أي هو العمل الذي يكون حجم كتاب، لأننا نستطيع وضعه فوق رف مكتبة. بل
كان العمل الأدبي، في منظور موريس بلاشوت، هو الكتاب العظيم القيمة فقط،
أي ذلك الذي «ينطق عن نفسه، بنفسه» على حدّ تعبيره...

وما يزعم بارط من أنّ «النصّ هو مفهوم علميّ (أو على الأقلّ
معرفي)، وأنه في الوقت نفسه قيمة نقدية تتيح تقويم الأعمال الأدبية، تبعاً
لدرجة الكثافة التي يتغلغلها التمثّل (la signifiante) الكامنة في هذه
القيمة...»²⁰⁸ لا نرى أنه يعنى شيئاً كثيراً، ولا أن يُسمّى نتيجة، ولا أن يُفضي
إلى جدوى لشيء في التطبيقات التي تكتب من حول النصّ تحليلاً، أو تكتب
من حوله أيضاً نظراً. إذ ليس بالضرورة أن يكون النصّ مفهوماً علمياً
مادام مفاظهم الناس مثقفين على أنه لا يمتلك من خصائص العلمية التي تنهض
على البرهنة والدّلة فحلاً... فقد قلنا -وقال غيرنا هذا أيضاً- إنّ النصّ قد
يكون مجرد جملة واحدة، كما قد يكون رواية كاملة بحجم «الحرب
والسلم»؛ فكيف يكون علمياً ما كان هذا شأنه؟ ثمّ كيف يقع كلّ هذا
الخلط بيجل النصّ قيمة نقدية تتيح تقويم الأعمال الأدبية؟ أليس النصّ من
أشهر مفاهيمه أنه، هو في حدّ ذاته، عمل أدبيّ جماليّ لا علميّ (وبارط يجعله
كذلك طوال كتابه «لذة النصّ»)، فكيف يستحيل مفهوم جماليّ خالص إلى
مفهوم يُفترض أن يكون فيه الحقّ الأدنى من الرّوعة العلمية، وإن كنا لا نرى
مانعاً من اشتماله على شيء من الرّوعة الإبداعية، خصوصاً إذا تجالّف معنى
النقد عن ممارسة تاريخ الأدب، وتخصّص لقراءة النصّ الأدبيّ؟

208 - R. Barthes, op. cit.

وإذن، فمن المصير لصلّ العمل الأدبيّ عن النص، أو النص عن العمل الأدبيّ؛ فهما وإن كانا لا يترادفان ترادفًا مطلقًا، فهما يتقاربان تقاربًا مطلقًا.

ويُنهي بارط فقرته عن علاقة النصّ بالعمل الأدبيّ، أو قل عن تدقيق هذه العلاقة بتصريف مفهوم كلّ منهما إلى شأن يُرضيه، بأنه «إذا كانت نظرية النصّ تسعى إلى إلغاء فصل الأجناس والفنون، فلأنّها لم تُعدّ تُعدّ الأعمال الأدبيّة مجرد رسائل بسيطة، أو حتى مَلاَظَظ (Énoncés) (أي متوجّجات مكتملة، بانتهاء أمرها بمجرد وقوع هذا التاج)، ولكن على أكلها متوجّجات متواصلة، وتلفيظات يتمّ من خلالها استمرار الفاعل في التقاض؛ ذلك بأنّ هذا الفاعل هو بلا ريب المؤلّف، ولكنه أيضاً فاعل القارئ».²⁰⁹

كانّ بارط يرمي هنا إلى التمام النصّ الأدبيّ بالحيويّة (Spécialité) المتواصلة، أي بالانفتاح المطلق، ومن بعض هذا الانزلاق نجد بارط يتعدّد قليلاً أو كثيراً، عما كان ابتدأ به فقرته من أجل تدقيق التمييز بين النصّ والعمل الأدبيّ، فانهي إلى ما رأينا...



209 - Ibid.

هذا، ولقد ترجم الأستاذ برحلي عبارة «Des produits finis» بقوله: «متوجّجات للمصنّعة».

الفصل الرابع

النص، والسيماتيات الأدبية

أولاً. السمة والسيماتية، وإشكالية المفهوم

قبل الحديث عن الجانب العربي في هذا الفصل وهو النص وعلاقته بالسيماتية، نودّ التصرّص لجانب لا يقلّ أهميّة عن ذلك، وهو المنحى الاصطلاحيّ. إذ في غياب تحديد المفاهيم لا يمكن التفاهم بين طرفين أو عدّة أطراف. ذلك بأنّنا لاحظنا وجود خلط مُلحَل يعامل به الناس مع مثل هذه المصطلحات، وسأفكّل بعضهم في هذا التعامل إلى أن يُسَفَّ، في بعض الأطوار، من مستوى الاستعمال العلميّ إلى مستوى الاستعمال الثقافي البسيط، إنْ لا نقل «الشعبيّ». أرايت أنّ الناس يعملون عدّة مصطلحات للمفهوم واحد، في هذه المسألة، أو مصطلحات لغير ما وُضعت له في أصل المُواضعة العلميّة؛ وذلك كما يقع الخلط في الاستعمال إلى حدّ الاضطراب: بين السيماتية، والسيماتيات، والسيمولوجيا،²¹⁰ والسيميوتكا، (أو السميوتيقا)، والسيماتية، وهو مصطلحنا... ولذلك نحاول أن نبذّ شيئاً من هذا الغموض، ونقوم أطرافاً من اعوجاج هذا الاضطراب في جزء من هذا الفصل آمليين أن نخفّف من غلواء الاختلاف، دون الطمع في القضاء عليه نهائيّاً، إذ ذاك أمرٌ عسير المُتَال، شديدُ الصّحاح، وذلك بإعادة هذه المصطلحات إلى حاليّتها العربيّة والعربيّة الأولى. لمن شاء قبلها وبنّاها، ومن لم يشأ فكلّ امرئٍ ميسرٌ لما خُلِقَ له.

210- كذلك بكبّ قضاء العرب المعصرون تشظّ هذا المفهوم، وذلك باتّبعين من ساكنين في اللغة العربيّة أنّ ما كان ذلك. ولم نضمّركم لكاتباً كبيراً هذا القُطْع الأجنبيّ على سبيل التصرّف: «السيمولوجيا».

إنَّ المصطلح التقديّ بعامة، والمصطلح السِّمائيّ بخاصّة، لا يزال يتبوأ في حقل الدراسات الحدائيّة المزلّة الأولى من الاهتمام، وما ذلك إلاّ لحدائِه المعاني واستجدادِها كالسبل الجارف كلّ حين. وإذا كان المصطلح، بكلّ إشكاليّاته المعرفيّة، وتعيّقاته المفهوميّة، في المشروع التقديّ العالميّ المعاصر، اغدّى حاجاً لدى المشتغلين في هذا الحقل بحيث ينشأ عبر اللّغات الأوربيّة ليجتلم أوارُ الخُلف بينهم احتداماً، لأنّ هذا الخُلف فيه يزداد استطحالاً إذا ما انصرف به الوهم إلى الضالّة التقديّة العربيّة الحدائيّة خصوصاً، إذ أصحى من الحتميّ نقلُ العدد الجَمّ من هذه المفاهيم السِّمائيّة والنّسائيّة المُستجدة، المعقّدة غالباً، من تلك اللّغى الأوربيّة إلى العربيّة، إلى هذي العربيّة التي ترى كلّ واحد من باحثيها يُغتّ نفسه أشقّ الإعناء بالاشتغال وحده، والبحث وحده، والاجتهاد وحده، مشرقاً ومغرباً، فكثُر الجهود ولكثّها تُهتَر، ولبذل الطّاقات ولكثّها تُجهَض. ولقُلْ، أثناء ذلك، أن تُجتنى للغاندة ثمرات. والسّوأة السّوأي، إذا تعصّب واحد منا لما انتهى إليه في ترجمة هذه المصطلحات، ليقعّي أنّه، هو وحده، الذي يحمل الحقيقة... ونحن ندعو إلى أن يستعيد النّاسُ بالله من هذا الدّاء فلا يزداد إعضالاً واستفحالاً!

ولجما يلي محاولة لإلقاء شيء من الضياء على هذه المسائل المُرِجة في معظمها.

1. مفهوم السّمة

إنّ كلّ الأمم، منذ العهود الموعلة في القدم، عرفت مفهوم السّمة، وتعاملت معه، في طائفة من المظاهر التي ربما أمّتها الإشارة، واصطناع اللّون، وإقامة الطّقوس المتمحّضة لممارسة الشعائر التّينيّة، والصبر عن مناسبات

الأفراح، وإهداء التألم والتوجع لدى حدوث الأتراح. ولا سيما الإغريق والعرب في ثقافتهما الكبيرتين... وإن الإشارة، كما يذهب إلى ذلك أبو عثمان الجاحظ منذ زهاء ألفي عشر قرناً، تكون «باليد، وبالرأس، وبالعين، والحاجب، والخشب - إذا تباعد الشخصان - وبالنوب، وبالسيف».²¹¹

ولا نذهب، جان مارتيني (Jeanne Martinet) في بحوثها السيميائية، في الثلث الأخير من القرن العشرين، إلا إلى بعض ذلك.²¹²

هذا، وإن أصل السِّمَّة، في اللغة العربية، آتٍ من الوَسْم (و س م)، وليس من التَّسْوِيم (س و م) الذي هو نفسه يعني ما يعنيه، في الحقيقة، تركيب «الْوَسْم» وهو إحداث تأثير، أو عَلَمٍ، بِكَيٍّْ، أو وَشْمٍ، أو قِطْعٍ أو لُحْوَةٍ. فالهاء في هذا الحرف جاءت عوضاً من الواو، كما يقول علماء العربية.²¹³ وكلّ ما يجري من هذا التركيب يدلّ على إحداث علامة لتفادي صلة بادئة للبيان - عارضة أو دائمة - في صفحة سوانها.

في حين ينصرف تركيب (ع ل م) إلى معنى قريب من تركيب (و س م) دون أن يكون له في وضع الاستعمال العربي على وجه التدقيق. ولعلّه أن يكون آتياً من «العلامة والعَلَم» بمعنى الجبل.²¹⁴ ومنه أخذوا علامة النوب لدى القصار حتى تسميز الأتواب بعضها عن بعض.

211- أبو حماد عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والبيان، 3 92.

212 - Cf J. Martinet, Cief pour la sémiologie, p.54 et suiv.

213- بَطْر الموحري، المُصَحَّاح: لاج لفظ وحيّاح العربيّة، وَشْم.

214- م- س.

ولمّا كان هذان الاستعمالان الاثنان (وسم - علم) متقاربين في أصل
الوضع العربي، وعبر المعاجم، على الرغم من أنّ (علم) يدر معنًى قائماً في
نفسه (مثل العلامة والعلم، بمعنى الجبل)، فقد وقع الاختلاف بين المعاملين من
النقاد والسمّائيين العرب بين متبّل بعضهم إلى استعمال مصطلح «العلامة»،
وجنوح بعضهم الآخر إلى اصطناع مصطلح السّمة. في حين أنّ (وسم) يدر
ناشئاً عن حركة واقعة من سَوَاتِهِ كَمَنْ يَسُمُّ فَرَسَهُ بِكَلِمَةٍ حَتَّى تَسْمَ، أي تكون
لها سَمَةٌ بادية تُعرف بها. وعلى أنّ هذا أيضاً ليس، في الحقيقة، مسلماً على وجه
الإطلاق. وقد لا تريد هذه السّمة، هذه المسألة، إلّا تعقيداً وإغصاناً؛ وذلك
حيث إنّ إغلام القصّاص الثوب ليس إلّا بحمالة وسم الخمار لدايته في الصورة
الأخرى. إنّ السّمّائيين العرب حين جاءوا إلى إدراج هذا المعنى، ضمن ما يُفيد
معادلاً للمصطلح الأجنبيّ (Signe, sign): حازوا وماروا، وأفضل الأمر عليهم
لإذا منهم من يصطّح «السّمة» وهم قليل، وإذا منهم من يصطّح «العلامة»
وهم غلّغ كثير، بل إنّ ألفنا منهم من يستعمل «الدّليل»²¹⁵ مقابلاً للمصطلح
الأجنبيّ. والاستعمال الأخير مُزعج إلى حدّ الإيذاء، ومُعبر إلى درجة السُّمود.
ولننّ لؤثر اصطناع مصطلح «السّمة» لطائفة من الأسباب من أهمّها:

أ. إنّ «العلامة» استعملت في الفكر النحويّ العربي بمعنى لاحقة تلحق
فعلاً من الأفعال، أو اسماً من الأسماء -دون الحروف- ليستعمل من حال إلى
حال أخرى للبهوض بوظيفة دلاليّة يقتضيها المقام. ولعلّ اصطناع ذلك
المصطلح النحويّ في أصله في المفاهيم السّميّاتيّة، على عهدنا هذا، قد يزيد
هذا الأمر اضطراباً والنباساً.

215- مظر د. حنون مبارك، حروس في السيميائيات، دار تريبنا، الدار البيضاء، 1987.

ب. يبدو لنا، ولو من باب الحاسة الذوقية فقط، من خلال تلقّي المعنى المتولد عن اصطّاع «السمة»، أنّه أدنى ما يكون إلى ما يُطلق عليه السِّمَاتِيّون الفرنسيّون مصطلح «Signe»، من مصطلح «العلامة» الذي ربما انصرف إلى المعنى المادّي لمتخصّص له.

ج. إنّ إطلاق «السمة» على مفهوم «Signe»، عوضاً عن مصطلح «العلامة» -ونكرّر- سيخلّ لنا مشكلة أخرى من مشكلات المصطلح، وهي أنّا، حينئذ، نختصّ مصطلح «العلامة» لمفهوم آخر قريب منه وهو ما يُطلق عليه في الفرنسية «La marque». وقد صادفنا هذه المشكلة لدى ترجمة بحث عن الأصول السِّمَاتِيّة في فكر شارل بيوس²¹⁶ حيث إنّنا اصطدنا بمصطلحين اثنين مختلفين، في الحقيقة، في أصل الاستعمال الفرنسيّ وهما: «Le signe»، و«La marque» في مؤلف واحد.

وعلى أنّ السمة أنواع مختلفة، خصوصاً من الوجهة الفلسفيّة، كما جاءت مفصّلة في بعض نظريات بيوس. وقد جاء التفصيل في أمرها ضمن المقالة التي كنّا ترجمناها عن فكره؛ إذ تربط السمة لديه بشبكة من المفاهيم والعلاقات الفلّاتيّة الأطراف يقيمها على عشرة مبادئ؛ كلّ مبدأ يتأسّس على ثلاثة فروع كالفلّالة التي تنهض بين الأساس والسمة، إذ تتركّد عليها:

أ. السمة الوصفية (Qualisine)؛

ب. السمة الفرديّة (Sinsigne)؛

ج. السمة العرفيّة (Légisigne).²¹⁷

216- نشرت هذه الدراسة مترجمة من الفرنسية إلى العربية، بقلمنا، في مجلة «علامات»، حدة، ع 4، 1992.

217- ج.س.

ولقد شككت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في علاقة السمة بالسمائية بإنشائها مفهوم «نتاجية» (Productivité) الذي ستناول مفهومه في الفصل الأخير من هذا الكتاب. فلم يزل الجدل داتراً، كما يلاحظ ذلك ديكر و طودوروف، عن مفهوم السمة وعن علاقتها بالتقليد المثالي لمركزية العقل (ها tradition idéaliste-logocentrique) (...) ²¹⁸ وإن جوليا كريستيفا هي التي أثارَت، في الحقيقة، الضجة من حول إعادة تنظيم حقل العلاقة بين السمة ومُتَمَاهَا التقليدي: السَمائية، وذلك بطورٍ ما مفهومِ النَاجية في النص ²¹⁹.

والحق أن طودوروف وديكر و لم يَزِدَا شيئاً كثيراً على تلخيص بعض كتابات جوليا كريستيفا فيما كتب ²²⁰.

أما السمة من حيث صلتها المباشرة باللفظ ودلالاتها، والطقوس التي تُحِيلُ عليها، فهي تعني، مثلها مثل الرمز، والقرينة، والإشارة: أن عنصر (أ) الذي يكون ذا طابع مختلف، يحل محل عنصر (ب). وبذلك يمكن أن يكون مفهوم السمة معادلاً، من كثير من الوجوه، للقرينة (Indices). والقرينة، أو السمة، ظاهرة، غالباً ما تكون، طبيعية، قابلة للإدراك بصورة مباشرة. وهي التي تُحِيطُ غُيْراً بأن شيئاً ما، بشأن موضوعٍ متمحّض لظاهرة أخرى، هي غير قابلة للإدراك بصورة مباشرة كالتلون الدّاكن الذي يسم وجه السماء،

218- Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p 449, Seuil, Paris, 1972.

ذلك، وقد صدر هذا الكتاب في طبعة حديثة، وتتميز طودوروف بل مؤلف آخر هو جان ماري غارن تحت عنوان جديد. « Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Seuil, Paris, 1995 »

219 - Ibid.

220 - Cf. Ducrot et Todorov, op. cit.

فهو ليس إلا سمة، أو قرينة، لمعاصرة وشبكة الحداث. وارتفاع درجة حرارة الجسم، فهو ليس أيضاً، إلا سمة، أو قرينة، لعلّة ما لي حالة الدسّاسي.²²¹ لعنصر (أ)، هنا، هو السحاب الدّاكن الذي يوراي صلحة السماء، وهو حاضر. أمّا عنصر (ب) فهو الغيث اللّوشيك المَطْلَان، وهو عنصر غائب. فالسحاب الدّاكن، هنا، سمة. على حين أنّ السّمة في تصوّر طودوروف هي «وحدّة (...) تُعلن نقعاً في ذاتها».²²² ولعلّ الأمر الأذخى إلى الجدل في نظريّة السّمة ما يتصرف إلى طبيعة المدلول؛ فقد عُرف هذا المدلول، هنا في تحديد ديكر و طودوروف، على أنّه ناقص في ذاته، غالباً في الشيء المترك، وهو الذي يستحيل، بحكم ذلك، إلى دالّ. وإذن، فالسّمة تعني، من وجهة نظر دو صوسير، القبول ببدأ وجود اختلاف جوهري بين الدالّ والمدلول، والحساس وغير الحساس، والحضور والغياب. كما لعرف السّمة انطلاقاً من تصوّرات دو صوسير بأنّها ظاهرة ذات وجهين: أحدهما ياعد ويتلفض، وأحدهما الآخر يقارب ويربط الدالّ على مستويات الصوت، والكتابة، والإشارة، وهلمّ جرّاً بالمدلول المترابط.²²³

ويذهب دو صوسير إلى عدّ اللّغة أساساً للسّمة؛ وأنّ هذه السّمة ليست إلا ثمرة لاتّزان دالّ ومدلول، باعتبارهما مُتخَرِباً لمكوّنات الشكل اللّسانياني.²²⁴ وقد حاول اللّسانيّتون إثبات هويّة السّمة بإعادتها إلى أدنى

221- Cf. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Signe.

222- Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 132-133

223- Cf. Paul Ricoeur, Signe et sens, In Encyclopædia universalis, T. XVI, p. 882.

224 -Id.

ذلك، وإنّ هذه الجاهليّين لم يربّ حين يميلون على هذا المعنى يسطرون نسبة إلى «فلساد» لا إلى فلسانيّات. ونحن نعلم أنّ هناك فرقاً أساساً بين مفهوم اللّسان الذي هو نظام للسمات الفلسفيّات المعتمة بمسرحها من الأرواد

حالتها، أي إلى اللفظ، أو «المرفيم» (Le morphème)²²³، أو «المُؤَبِّم» (Le monème)²²⁴ -باصطلاح أ. مارتيني [André Martinet]. وقد أفضى هذا إلى اعتماد تعريف عام يستطيع أن يشمل اللسان على أنه «نظام للسمات».²²⁷

أما بالمسليف (Louis Hjelmslev, 1899-1965) فقد حاول أن يضيف جديداً إلى هذه النظرية بربطه مفهوم السمة بمفهوم المُؤاسِم (المُؤَبِّمَة)

الذي يصفونه للصورة، ويترجمونها باسم (Langue) (Cf. Larousse encyclopédique). ولد مانت الأستاد الحاج صالح عبد الرحمن ونحو معلمة وعمره يوم الأربعة عشر مارس 2004 في الساعة الثانية عشرة تقريباً، وأبى أنب إلى الفسائت، حتى كثر نسبة إلى اللسان كما أنب إلى لربمات فقول: «ربمات»، حتى أميز نسبة إلى الربمات، وكما تتبع نسبة إلى الفسائت فقول «مرفيم»، فزع في الأستاد أن ذلك خطأ مبرر، وأن الفسائت، لديه، تعني لغة التفسير الفرساة لغة واحدة بعينها. ولذلك يقال في نسبة «لسان»: إذ كان علم اللغة العلم يطلق عليه في رأي الأستاد «لسانيات عامة» (وكأنه كان في ذهنه كتاب دو صروس، أو كتاب جون ليرس)... ونحن قد عدنا نارة امرأة، إلى تلك التخصيص، وإلى التوسعات الفرنسية الصادرة منذ ظهوره فأنهينا لجمع على أن «لسانيات» (Linguistique) هي علم اللغات، لا علم لغة واحدة، كما يزعم الأستاد. ولعل التوضيح يقع بين «لغة» (Langage)، و«لسان» (Langue)، إذ نذهب حتى التفريدات إلى أن «لسانيات» هي علم عامة اللغة (Langage)، و«لسان» (Langue) (Larousse, Paris, 2003). في حين هرب سيم حاشيت «لسانيات» بأنها الدراسة العلمية والفارسية المترجمة لل«لسان». فهل نحن إذن مُسَوِّدون إلا نسباً، أو «أخفائه» على حد اصطلاح سيميه في الكتب، مبادرة إلى الفسائت، فقول «لسانيات» على لسان أن هذا اللسانين يدرس الألسنة دراسة علمية وتاريخية مفردة، إذ نصر على أن نسبة الفسائية الفسائية لسانيات هي اللسانيات، وأن النسبة إلى اللسان، تخص العالم الذي ينشأت من لغة واحدة لا ينشأها. ولما مفهوم اللسانيات العامة علم بعد أحد يصفونه إلا أستاذنا الحليل الحاج صالح، وإلا فإن جان ديوا وأصحابه أنفسهم سرهم للتخصيص في هذا العلم- حين أمروا معجم اللسان لم يوردوا وصف «لسان» لا في العنوان ولا في المتن لذلك إذن، ذلك.

223- يختلف معنى المرفيم من الحقل النحوي إلى الحقل الصرفي، ففي الحقل النحوي يستعمل معنى المرفيم لجزء من لفظ، أو جملة، يفيد كل منهما على وحدة معنوية معينة في اللفظ (Énoncé)، والمصطلح حازم القراطيسي، (ويجسد على غلاط). وقد أثرت على مصطلح «اللفظة»، لأن القراطيسي حين استخدمه كان يقصد به إلى هذا المعنى نفسه. ينظر حمزة القراطيسي، «تحتاج الفناء وسراج الأدباء»، ص. 222، 223. فحقل محمد الحبيب ابن المرحوم، «الغريب الإسلامي»، ط. 3، 1986. في حين يبي في مصطلحات الحقل النحوي القرويني «الوحدة الصرفية» الفظة «المُرفِمة» في اللفظ التي يمكن تقسيمها إلى وحدات أصغر دون أن تحتاج على النحوي العنصر. (ينظر، لمزيد من التصيل).

J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Morphème.

226- يعني مفهوم «المُؤَبِّم» في لغة مارتيني: الوحدة اللغوية في طورها الأول، م. س. (Morphème).

227 - Courtes et Gréimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Signe.

228- بعد الإطلاع على ما كتب سيموتو يذكر في كتابه «السمة» (Le signe) من معنى هذا المفهوم «الشيء» غير (لنا أن اللسان العربي لمصطلح «المسورة» الأخني، يمكن أن يقال ما نطلق نحن عليه «المُؤاسِم». ونحو كتبنا اللفظ الأخني «المسورة» عربياً من «المسورة» التي يكتب الفناء العرب للمعروف بما هذا الحرف حتى لا يمتح وير ساكن في العربية، طبقاً لتخصيصات خواص النحو العربي.

(والتي هي عبارة عن عملية يتم من خلالها تبادل العلاقة بين الصبر والمضمون (حسب مصطلح يالمليف، انطلاقاً من تفكير هيجل)²²⁹، أو بين الدالّ والدلول طبقاً لمصطلحات دو صوسين) التي تنتج السمات. وانطلاقاً من هذا النمط، فإنّ كلّ فعلٍ لغويّ يتولّد عنه وجود مُواسم (سَمِيوزة). وإذن، فليس المُواسم (السَمِيوزة) إلّا ثمرة من ثمرات الفعل اللغويّ (التفاعل الداخليّ للعلاقات اللغويّة) في حال اجتازة.²³⁰

وكما يمكن الحديث عن السمات الدنيا (Signes minimaux) التي هي الألفاظ، فقد يمكن التحدّث عن السمات المنفوخة (Énoncés)، أو السمات الخطائية (Signes-discours).²³¹ ومن التعريفات التي جاء بها فريمانس منصّة وأقبل الإحالة على مصدرها عن مفهوم السمة أنّها «شيءٌ جيء به ليُمثّل شيئاً آخر».²³²

وقد يبدو هذا التعريف جامعاً مانعاً، كما كان القدماء العرب يعتبرون، حيث إنّ الشيء الحاضر هو الذي يُمثّل الغائب، ويكثر هذا، خصوصاً، في سِماتِة القرينة القائمة على العيّة، أو السبّية، حيث لا يكون الصّدّي، في حقيقتِه أمره، إلّا رجْعاً للصّوت الغائب. كما أنّ آثار الأقدام المرسومة على كتلة من الطّيج ليست إلّا صورةً للأقدام الغالبة. ولقد تكون القرينة الحاضرة بصرية (آثار أقدام على الطّيج، أو الطّين، أو الرمل، أو نحو ذلك)؛ كما قد تكون سمعية (الصّدّي الحاضر الذي يُمثّل الصّوت الغائب)؛ كما قد تكون شميّة (العطر المنحوم في معراج ما، بعمارة ما).

229 - Cf Pierre Zima, La déconstruction, p. 8.

230 - Cf P. Ricœur, op. cit.

231 - Cf. Courtés et Greimas, op. cit., Sémiotique.

232 - Id., p. 350.

غير أن لبوت سبب هذه السمات لا يجعلها منحصرة في مفهوم القرينة وحدها، بل لا تمتنع من أن تكون مماثلة²³³ (إقونة). أرايت أن الأقدام المرسومة على الثلج هي سمة حاضرة لسمة غائبة مماثلة لها؛ فهي تجسد السمة المماثلة. إذ لا يمكن أن تكون تلك الأقدام المرسومة لغير القدمين، أو الأقدام، التي مر أصحابها من هناك. فلك السمة تدلّ على أن أناساً هم الذين مروا من هناك، لا ذئاباً، أو حُمراً، أو خيلاً... فهي أقدام، لا حوامز أو أظلاف... فالسمة الحاضرة، إذن، تماثل السمة الغائبة مماثلة تامة، ولا تشبهها فقط؛ وتلك طبيعة المماثل.

بيد أن السمة، مهما يتوسّع مفهومها وصنوّغ دلالتها، لماتها تظلّ مجرد إشارات أو الفاظ، أو عناصر منزلة. ومن أجل التحكّم فيها، بالضبط والتحليل، كان علم السمات (Sciences des signes)، أو النظرية العامة للسمات. ويتصوّر هذا الحقل نفسه تحت مصطلح «السيمائية».

لما السيمائية، إذن؟

وإن محاولة الإجابة عن بعض هذا السؤال هي التي تشكّل القسم الثاني من هذا الفصل.

والحق أن كلّ ما قيل في مفهوم السمة، وعن وظيفتها أيضاً، قد يكون محتاجاً إلى مزيد من التفصيل والشرح. فقد تكون السمة سواء كانت طبيعية

233- تعرّف الإعرية على أنها سمة (أو علامة) حاضرة دالة على سمة غائبة. هذا، وقد كما منذ أكثر من عشر سنوات يطلق على هذا للمفهوم السيمائي ما لا يزال يطلق عليه عادة القاد العرب قسّند، وهم الإنترية المأخوذة من لفظة العربي دون دلالة عربية. لذا الآن فقد أنشأنا مقابلة لهذا المفهوم باللغة العربية مطلقاً من دلالة مفهومه في كمال الإيجاز لدى العربيين، وهو «المستدل»؛ لأنّ السمة المماثلة في الفصح تز في البحر تدلّ على ستمها المماثلة لأن بينهما تماثلاً. ولقد سطرنا الفرق في تحليل هذا المصطلح العربي في مواطن أخرى من كتاباتنا الأسيرة...

أو اصطناعية - حاضرة ليكون وضعها، في الحقيقة، غير وضع السمة الغالبة؛
 لقول القائل: «لاولئي الورد» هو غير قول الآخر: «جرت العادة أن يهدي
 الأبناء لأمهاتهم الورد في عيد الأم». فالوردة الأولى سمة شمية حاضرة وحيّة، ولا
 تدلّ على معنى غالب إلا ما يكون من هذا المعنى الكامن فيها الذي يميّز ورديتها
 عن أيّ معنى آخر. في حين أنّ «الورد» في العبارة الأخرى هو سمة غائبة عن
 الأبصار، وتحمل معنى غائباً أيضاً. فالوردة الأولى مجسّمة المعنى حاضره، ولا
 نرى أنها تحمل معنى غالباً كما يزعم بعض السّماتيين. أمّا سمة الورد في المثال
 الثاني فهي مطلقة الدلالة على الورد، أو كالكها دلالة محادة بحيث لا تعني إلاّ
 معنى متوقفاً في الذهن وهو غير مؤكّد²³⁴ الحضور والوقوع.

ثم من قال: إنّ كلّ سمة هي عبارة عن «شيء جيء به لتمثّل شيئاً
 آخر»، وأنها «وحدة (...) لعلن نقصاً في ذاتها» كما زعموا؟ ومن قال إنّ
 سمة «الوردة» هي سمة جيء بها لتمثّل شيئاً آخر؟ لما هذا الشيء الآخر؟
 حتّى المعنى المفترض وجوده في سمة الورد (أي أنّ الورد سمة حاضرة تحمل
 على سمة غائبة هي عبّها) ليس مسلماً، إذ ما أكثر الورود التي ليس لها عبّ
 أصلاً. وإذن فابن هذا المعنى الغائب الذي تمثّل عليه سمة الورد؟... ثم من
 قال: إنّ سمة «الدخان» المتصاعد في السماء هي سمة جيء بها لتمثّل شيئاً
 آخر غير هذا الدخان في حدّ ذاته، وأنها لعلن نقصاً في نفسها؟ فالدخان سمة
 كاملة الدخانية، لا يوجد فيها غير الدخان؛ فهي سمة سوداء خائفة في غياب

234- فرق بين التأكيد (بالقرن) الذي يستلزم لغة السر أو الخلق أو الجموع، أي إلى الدلالة المعنوية،
 والتوكيد (بالواو) الذي يصرف معناه إلى الدلالة المعنوية المرفقة، ولذلك قلنا: إنّنا منعت (نمنعت) ماكنة، وإذا
 حلت فركذاً. ولذا هنا لربح السؤال المكن الذي يلفت إلى معنى الفروق بحكم أنّ الناس في كتاباتهم المعاصرة لا
 يسطرون هذا المعنى إلاّ متفرقاً!

الفضاء المفتوح. كما أنّ الوردية ذات الخاصية المعقّية - سمة شمية لا يوجد لها من معنى غير العبق الذي يصدر عنها، وليس العبق غائباً عنها، بل هو صلة لازمة فيها، مصاحبة لوجودها...

ويبدو أنّ العضلة كلّها في نظريات الحداليين الغربيين أنّهم انشاقوا وراء الإصرار على حرمان اللفظ من تَمَخُّص معناه، (بحكم الفلسفة الحدائية العابثة في كثير من تأسيساتها) لجعلوا السمة مجرد واسطة، أي علامة شكلية جوفاء لا تعني شيئاً في نفسها، بل إنّها تموم في نظام اللّغة العام فلا يكون لها شيء من المكانة إلّا ضمن هذا النظام. وهذا أمر يلتزم إلى تدقيق، وإلّا فما ذا يفعل الله بسمة «المطر»، مثلاً، في قول القائل: «المطر يهطل»؛ فهل هذا المطر السائل الجلل الحاطل الهائن هو سمة دالّة على معنى غائب، حقاً؟ وأين يكمن معنى الغياب هنا؟ إلّا أن يكون السحاب الدّاكن الذي هو، فعلاً، سمة بصرية حاضرة دالّة على سمة غالبة هي وشكان سقوط المطر... وإذن، فليست السمات كلّها سواء؛ فلا سواء سمة السحاب الدّاكن، وسمة الغيث الهائن... فالسحاب الدّاكن هو سمة بصرية حاضرة لتحيل على معنى غائب، فعلاً، هو وشكان كهتان الغيث، مثلها مثل سمة ارتفاع الحرارة في جسم ما، فإنّ تلك الحرارة الزائدة هي سمة لتحيل على معنى غائب هو الإصابة بالحمّى... غير أنّ هناك سمات كثيرة لا تستمع لهذه الخصائص الدلالية فُشِئَتْ... إنّ جان ديوي وأصحابه يعرّفون السمة على أنّها عبارة عن ليمة (أ) تحلّ محلّ ليمة (ب)،²³³ فهل الغيث هنا هو ليمة (أ) أو ليمة (ب)؟ وإن كان يحلّ ليمة (أ) فأين معنى (ب)؟ وإن كان يحلّ ليمة (ب) فأين معنى (أ)؟ إنّه

233 - Cf. Jean Dubois et autres, op. cit., Signac.

ليُجْعَلَ إلينا أَنْ من السّمات الخمسة ما لا يحمل معانيّ غالبية، بل يحتمل معانيّها في نفسها؛ وإنّما قد يصدق ذلك على طائفة من السّمات الأخرى، الخمسة والجُرْدَة معاً، أو السّمات الغالبية الدّالة على معانٍ لا تترك بالعين، ولكن بالذهن، كالمعاني التي تجسّدُها السّمات التاريخية التي لا يمكن مشاهدتها...

إنّ التعريفات التي جيء بها لتحديد مفهوم السمة لا تزال مفقودة، إذن، في رأيها، إلى نقاش وتكملة وتطعيم... ولعلّ كتابات أخرى، لنا أو لغيرنا، تزيدها تعميقاً وتوضيحاً...

2. الاضطراب في تمثيل مفهوم السيمائية؛

إنّ مفهوم «السِّمَائيّة» آت، كما هو معلوم، من تركيب (س و م) الذي يعني، فيما يعني، «العلامة» التي يُعَلِّمُ بها شيء ما كالقوب؛ أو إنسان ما كالوحش؛ أو حيوان ما كميّاسم القبائل العربيّة التي كانت تسميها إبلها. ومن هذه المادّة جاء لفظ «السِّمَاء»، بالقصر؛ و«السَّيَاء»، بالمد؛ و«السَّيَاء» (بإضافة ياء قبل الألف، وبعد الميم).²³⁶ ومن اللفظ الأخير أخذ منظّرو السِّمَائيّات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف تحت عبارة: «السِّمَائيّة» (بإضافة ياء الوعة أو الملهية، أو «الياء الصناعيّة» باصطلاح النحاة العرب). وإذن، فمن الناحية اللفويّة الخالصة يمكن أن نقول: «السِّمَائيّة»، كما يمكن أن نقول: «السِّمَائيّة»، بالإضافة إلى الإطلاق الثالث - الطّويل - المعروف، وهو الذي تفتت بها حال الخنجر في التلقا

236 - ينظر البرهري، ج. ١، ص. ١٠٠؛ وابن منظور، لسان العرب، ص. ١٠٠. وقد وهم من منظور أنه لم يأت من هذا المثال إلا ثلاثة أحرف، هي السِّمَاء، والمِزْيَاء، والحِكْيَاء.

ذلك، وقد لاحظنا فيما نسمع من الجامعيين، أستاذةً وطلاباً، أنهم ينطقون «السِّمِّيَّاتِيَّة»: «السِّمِّيَّاتِيَّة» اختصاراً للبحث بالجمع بين ساكنين؛ وذلك لطول اللفظ الذي يجعل الحجرة تكابد في تقطيعه حتى يقطع نفسه فيقع اعطورا من أجل ذلك نعمل نحن صيغة «السِّمِّيَّاتِيَّة» الآتية من «السِّمِّيَاء»، وهي مرادف للفظ «السِّمِّيَاء». ولا تدري لِمَ آثر السِّمِّيَّاتِيَّون العرب أطول الألفاظ الثلاثة ليحفظوا به بقاء الملهية (أو البقاء الصناعية باصطلاح النحاة) فيصبح نطقه لا يطاق؟! ولقد كنّا فصلنا القول في هذه المسألة منذ قريب من عشر سنوات، فلا مدعاة لإعادة ما قلناه هناك، هنا.²³⁷

والحق أن مصطلح السِّمِّيَّاتِيَّة الذي كثيراً ما يقابله، دون تطبيق، المصطلحان الغربيان: «Sémiologie, Semiology» و«Sémiotique, Semiotics» (وهما آتيان من الأصل الإغريقي المركّب «Semeiotike») هو من بلورة شارل بيرس (Charles Sanders Peirce, 1839-1914)؛ فهو الذي كان يُعَلِّمنا بمثابة العلم الكلّيّ للسمات الذي يشمل كلّ السمات، وهي غير السمات اللسانيّة؛ إذ لم تُحدِ اللغة إلا مجرد نقطة في فضاء رحب تتحكّم فيه امبراطوريّة السمات²³⁸ البصريّة (الألوان - العلامات - الإشارات العامة - إشارات المرور - الشعارات - الرايات - أوسمات الجنود والضباط في الجيوش - ألبة الرياضيين بأشكال وألوان معيّنة - وما لا نهاية له من السيماتيات التي أمست ركناً مركزيّاً في ثقافة هذا العصر...)، والشميّة

237- هذا، وقد كتبنا مقالة حول تعاريف استخدام هذا المصطلح، ينظر كتابها، غزاة الصّ، نشر كتاب الزمان، دار البساطة، 1997، ص 333 - 345.

238 - Cf. P. Ricoeur, op. cit.

(الطور، والروائح الكريهة، والروائح الطيبة كعضى إلرازات الجسم...)،
والذوقية (الأطعمة، والأشربة، وغيرها) كما يمكن أن يقع في ذائقة الإنسان)،
والسمعية (الأصوات الطيبة، والأصوات المميرة كموسيقى الأناشيد الوطنية،
أو الموسيقى التي تُخذ مقتبعات لشريط سينمائي، أو مسلسل تلفزيوني...).

إنَّ السِّماتِيَّة لم تتخذ شكل المشروع العلمي، في حقيقة الأمر، إلاَّ
بفضل جهود بيرس، ودو صوسر (Ferdinand de Saussure, 1857-1913).
لكنَّ كما يلاحظ أنه لا لدى هذا، ولا لدى ذاك، كان الأدب كما يدور بخلدهما
على أنه سيكون، يوماً ما، موضوعاً حقيقياً، أو حتى ممكناً، للحفل
السيمائي.²³⁹ وتطلّع السِّماتِيَّة اليوم إلى تَبَيُّنِ نَفْسِها بما هي عِلْمٌ للمعاني. إنها
منهجية العلوم التي تعالج الأناساق الدالّة، أي العلوم الإنسانية حيث إنها تَمُدُّ
الممارسات الاجتماعية/الفاريجية التي تشكّل موضوع هذه العلوم
(الأسطورة- الدين- الأدب إلخ). على أنها أناساق للسمات.²⁴⁰

وعلى أنا لا نرى ضرورةً للاتفاق مع جوليا كرسيفا، ولا أن نقضي
أيضاً صامتين دون مناقشة رأيها؛ وذلك حين تَقْرُن الأسطورة بالدين، والدين
بالأسطورة. فمثل هذا الموقف الإلحادي لا نرى له ما يبرّر قبوله. وإذا كان
في ذهن كرسيفا دِينٌ بعينه، فإِنَّه لا ينبغي أن يُفْهَم منه أَنَّ ذلك ممكن أن
يسريَّ على الإسلام الذي يرفض أسطورة الأشياء؛ وهو الذي طالما دعا إلى
العقل، وحثَّ على التفكير، وأغرى بالتأمل والتدبّر.

239 - Cf Michel Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p. 133

240 - Cf J. Kristeva, Sémiologie, in Encyclopædia universalis, t. XVI, p. 703.

إن الاعتقاد المطلق بضرورة قرن الدين بالأسطورة لدى معاصم علماء الاجتماع، وآخرين من المفكرين الغربيين، على مستويات مختلفة، لا ينبغي له أن يخادعنا، ولا أن يُلقي سبلاً إلى تعقيدنا باسم العلمانية؛ فالعلوم الإنسانية التي تحيل النظرة الفرنسية عليها ليست علوماً دقيقة تنهض على التجربة المخبرية الصارمة، كما هو ديدن العلوم الدقيقة وطبيعتها؛ وإنما يتمحض الشأن، هنا، وإلى أن يثبت العكس كما يقال، لنطلع من الباحثين في العلوم الإنسانية إلى تطوير هذه المناهج على أساس من الطموح العلمي دون أن تكونها في الحقيقة. وعلى أن ذكر كرسيتيا للدين، بجانب الأسطورة، قد تكون الغاية منه هي كونه، هو أيضاً، مما يخوض فيه علم الاجتماع... فلنظن، إذن من هذا المنظور، بالمرأة عموماً ولا لشططاً...

معضلة الأزواجية في هذا المصطلح:

لم يزل السيميائيون الغربيون يلهثون وراء محاولة تحديد الفرق بين مفهومين يدّوان مختلفين من الناحية اللفظية، وهما: «السيميولوجيا» (Sémiologie, Semiology) من وجهة، و«السيميوتيك»²⁴¹ (Sémiotique, Semiotics) من وجهة أخرى؛ فهل يعني ذلك أنهما واردان بمعنى واحد على الرغم من اختلاف لفظيهما؟ ولعل من أجل اضطراب الأصل، وقع اضطراب شديد في الترجمة العربية... وإذن، فلماذا كانت هذه الأزواجية في الاصطلاح؟ وإذا كان بينهما فرق، أو فرق ما، أو فرق شاسع، أي إذا

241- ندرج أن يكتب «الطهران الأحيات» فترمان كما كتبهما، أي بعدم إدراج لاء الساكنة بعد السين لتجنب وقوع ساكنين متجاورين.

كان كل منهما يحدد حقلاً معرفياً لا يعطوه، ولا ينهي أن يمتد إليه سلطان المصطلح الآخر، فقد كان يجب، إذن، تحديد ذلك بشيء من الصرامة واللمعة العلميتين؟

وقبل أن نلخص إلى عرض آراء المنظرين السيمائيين عن هذه الإشكالية يجب أن نلاحظ أن الإطلاقيين الإثنيين يتفقان معاً في السابقة حيث إن كلاً منهما يتعدى سابقة «Semio»، وهو آت من اللغة الإغريقية (Semion)، ويعني «السمة» (Le signe)، ثم يفرقان في أن أحدهما يعيى بلاهقة «Logie, Logy» الذي هو أصلاً «Logos»، ويعني الخطاب، والعلم. على حين أن أحدهما الآخر يعيى بلاهقة «Tique» التي تعني النسبة العالمة في جملة من المصطلحات الغربية. فهل هما، إذن، اسمان اثنان، بناء على أصل الوضع الإغريقي، والمسئى واحداً؟ يبدو أن الإطلاقي الثاني لا يعدو أن يكون نسبة إلى الاسم الموضوع لهذا المفهوم الذي هو السمة؛ فهو أشبه ما يكون بالإطلاق العربي (السيمائية) حيث الياء الصناعية، كما يصطلح النحاة العرب على تسميتها، في رأينا، لا ترقى إلى القدرة على نقل مفهوم النوعة المنحبة الواردة في إطلاق الغربيين (Logie, Logy) الذي يعني العلم الآتي أصلاً من الإغريقية (Logos)، وهو الذي يعني العلم أيضاً. فكان هذه الياء الصناعية العربية أدنى إلى النسبة، أو إلى العلاقة بالعلم أو الاشتغال به أكثر من دلالتها على ملهية العلم نفسه²⁴² وعلى أنه المفهوم المناقض لـ«الميثوس» (Mythos).

242- استخرج لؤال علماء البحر العرب ياء المفعول بالوجه طائفة علم: «مصدر علمي»، مثل لؤال: الكمية (من كَيْل)، والإسانية (من الإنسان). وعن ترى أن العربية العنفة تطورت مسلووت هذا المفعول من لؤال: «لاشترائية» لا تعي ياء أنها مصدر صناعي، بل هي ياء النفعية أو ياء الفوعة. فالمصدر الصناعي يمكن أن يبنى في مثل لؤال: «مناخية» أي قائلتها للاحتاج. ولما إن تصرف مثلاً إلى قرطس: «المركبة»، أو «مروسة»، فالياء بعد يجب أن تخال في هذه الأسمة، فإن تعني الياء النفعية، لا الياء الصناعية: «isme, ...«ité» y «ism

وأيّما ما يكنّ الشان، فإنّ قريناس حين سأله جريدة «العالم» (Le Monde) الهاربية سنة أربع وسعين وتسمائة وألف عن سرّ التسمية الزوجية أجاب بأنّ مثل هذا الأمر هو من صميم الخصومات العقيمة. وذكر أنّه وقع الاحتاق سنة ثمان وستين وتسمائة وألف بين ياكسون، وسطروس، وتفنّست (Benveniste)، وبارط، وهو شخصيّ، على اصطناع مصطلح «السيميائية» (Sémiotique, Semiotics). بيد أنّ مصطلح «Sémiologie»، بحكم ثقافته في الثقافة الأوروبية لم يكن من اليسر لياؤه، وإذا ن إعادة من الاستعمال.²⁴³

وعلى أنّ قريناس لم يلبث أن تراجع عن هذا الإجماع الذي كان وقع بينه وبين أقطاب السيميائية في فرنسا خصوصاً، فخلّفه بمسح إلى أنّ المصطلحين اللّذين كانهما يعيان شيئين اثنين مختلفين حقّاً. وركّحاً على ذلك، فهو يرى، بناء على بعض توجيهات كان قلّتها بالسلف (Louis Trolle Hjelmslev, 1899-1965) بأنّ مصطلح السيميائيات (Sémiotiques, Semiotics) يستعمله في حال الجمع يعني البحوث المتخصّصة للحقول الخاصة مثل الأدب، والسينما، والإشارية، وهلمّ جرّاً. على حين أنّ مصطلح السيميائية «Sémiologie, Semiology» يتمخض حينئذٍ للنظرية العامة لكلّ هذه السيميائيات.²⁴⁴

وقد يكون هذا هو المخرج العلمي الرصين الذي يمكن أن يُسهم في حلّ هذه الإشكالية المفهومية التي اضطروم من حولها، ولا يزال يضطروم، كثير من الجدل المُقضي، في بعض أطواره، إلى حدّ الخصومة العقيمة، على حدّ تعبير قريناس نفسه.

243 - Cf Greimas, in Le Monde, Paris, du 07 juin 1974, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p. 128.

244 - Ibid.

ذلك، وإنَّ مصطلح «السِّماتِيَّة» (Sémiologie) لم يكن مستعملاً، في بداية الأمر، إلاَّ في الحقل الطَّيِّ حيث يعني دراسة الأعراض المرضِيَّة (Symptômes des maladies)²⁴⁵. والحقُّ أنَّه لا يبرح، إلى يومنا هذا، فرعاً طبيّاً قائماً يدارسه الطُّلَّاب في بعض مراحل التعليم الطَّيِّ. غير أنَّ مصطلح «السِّمِيوتِيكا» (Sémiotique) كان، هو أيضاً، جارياً في لغة الطبِّ أثناء القرن الثامن عشر بمعنى «معرفة السَّمات» (Connaissance des signes)²⁴⁶.

بيد أنَّ جوليا كريستيفا كانت لا تزال ترى، زهاء سنة 1985، أو قبلها بقليل، أنَّ المصطلحين اللاتين مجرد مترادفين، ولا يعني أنَّ أحدهما يتخذ له معنىً غير معنى الصِّنْوِ الآخر حيث إنَّها حين كتبت مقالها عن هذا المفهوم في الموسوعة العالِيَّة، ذكرت في مطلعها أنَّ: «السِّماتِيَّة» (La sémiologie)، أو «السِّمِيوتِيكا» (La sémiotique) تسمى اليوم إلى الإلْبَاءِ على أساس أنَّها علم للمعاني²⁴⁷. وقد تكرَّرت عباراتها القالمة على «أو» -الخيرِيَّة- جملة مرَّات في هذه المقالة، وفي كتابات أخرى لها أيضاً. ولكنَّ المنظرة الفرنسيَّة لا تلبث أن تترك مصطلح «Sémiotique» (السِّمِيوتِيكا) دون تعليل، فإذا هي لا تكاد تستعمل إلاَّ مصطلح «Sémiologie» (السِّماتِيَّة) الذي كانت جعلته، من وجهة أخرى، عنواناً لمقالها الموماً إليها آنفاً.

245 -Id. , p. 123.

246 - Id. , p. 133

247 - J. Kristeva, op cit.

وعلى أن فرماس أيضاً يعود ليقرّر بأن مصطلح «السيميائية» يظل دائماً بجانب «السيميائيات» (Sémiotiques, Semiotics)، وهو يأتي، من الوجهة المعرفية، لتحديد نظرية اللغة ومطابقتها على عامة المجموعات الدالة.²⁴⁸

ولقد اتفق السيميائيون على أن استعمال هذا المفهوم في العصر الحديث يرجع إلى دو صوسير الذي كان يعني به الدراسة العامة لأنساق السمات.²⁴⁹ وعلى أنه لا ينبغي إبعاد شارل بيرس من هذا الاعتبار، إذ يُعدّ أحد أكبر المؤسسين لعلم السمة وفلسفتها.²⁵⁰

ولما كانت السيميائية جاءت في أصل وضعها لتفسير الرموز، وفكّ الألغاز اللغوية - على غرار تفسير الأعراض المرضية التي تظهر على المريض - المتخفية للدلالة النوعية لكلّ سمة لفظة عبر الشبكة اللغوية المستعملة في خطاب من الأخطبة،²⁵¹ فإنه لم يكن مناصاً من امتدادها إلى اللغة من حيث هي إبداع؛ فإنه يوجد من يُطلق على هذا الخطاب: «السيميائية الأدبية» التي لاحظ فرماس أن عدداً كبيراً من الباحثين بدءوا يدرسون هذا الحقل،²⁵² وهي المسألة التي سنوقف لديها بعد حين في هذا الفصل. ويمكن تركيب ما تقدّم من السعي فنقول:

248 - Cf Courtés et Greimas, op. cit., p. 335-336.

249 - Ibid.

250 - Cf Langages (Revue), Larousse, Paris, n°58, juin 1980.

251 - مجمع رجال هدى على التدبّر على لحظة مثل: فراس لخرقة، وحمار لخرقة، ولسان لخرقة (لن دكره)، (بحر المرد، المكمل في اللغة والأدب، 1، 30).

252 - Cf Greimas, In Le Monde, Paris, du 07 juin 1974.

1. كَانَ السِّمَاتِيَّات (Sémiotiques, Semiotics)، بالقياس إلى السِّمَاتِيَّة (Sémiologie, Semiotics)، -وعما هي متخصّصة لمعالجة خصوصيات الحقل- بمثابة اللغة من اللسان.

2. ترتبط السِّمَاتِيَّات، أساساً، بالثقافة الأمازيغية/أمازيغية (لوك، وبريس خصوصاً)، في حين يرتبط مفهوم السِّمَاتِيَّة (السميولوجيا) بالثقافة الفرنسية (فريمان، بارط، كرسيفان) (على الرغم من أن فريمان عنون معجمه السِّمَاتِيَّ بمصطلح «السميويكا»).

3. يدور أن مصطلح «السميويكا» أقدم وجوداً، وأعمق ميلاداً (1555) في الثقافة الأوروبية من مصطلح «السِّمَاتِيَّة» (أو «السميولوجيا» حتى ليزيل اللبس) الذي لم يتداوله در صوسر إلاّ زهاء سنة 1910.

4. إن مفهوم السِّمَاتِيَّة يرتبط، أساساً، بعلم اللغة، باللسانيات، في حين يرتبط مفهوم «السِّمَاتِيَّات» بالفلسفة والمنطق في حال، والتطبيقات الأدبية والسردية والثقافية في حال أخرى.

وكذلك ابتدأت السِّمَاتِيَّة مِثْلَ فلسفة، ثم لغوية ولسانيّة، ثم لم تلبث أن تشعبت إلى أجناس أدبية، وأشكال ثقافية، مع احتفاظها بموضعها اللسانيّ؛ حيث الآن توجد عناية شديدة بسم ملوك المهلّين والمعاملين مع النصوص الأدبية من المعاصرين الذين تلقّقوا مفهوم السِّمَاتِيَّة فجاءوا به إلى النص الأدبيّ ليقرّروه، في ضوءه، بشيء كثير من القدرة الفكرية والبراعة المنهجية فالت كلّ الاهتمامات الأخرى التي يُدبّرها أصحاب الحقول الأخرى من العلوم...

3. السيمائية في الفكر العربي

إذا كان العرب، في حدود ما بلغناه نحن من الإطلاع على الأقل، لم يمارسوا التعامل مع السيمائية من حيث هي نظرية تسمى إلى التحكم في السمات الطبيعية والاصطناعية على حد سواء، فإنهم، مع ذلك، لم يعدموا شيئاً من الإشارة إليها في كتاباتهم النظرية، والإبداعية معاً، وقبل ذلك، لم يعدموا شيئاً كثيراً من الممارسة العملية في حياتهم الاجتماعية (ونسم الإبل بِمِسْمٍ خاصٍ يدلّ على انتمائها إلى قبيلة معينة؛ وذلك حتى يُعرف الانتماء القبليّ للناقة أو الجمل إذا أبقاً أو سرقاً).²⁵³ ويمكن أن نفرض، لكي نستانس ببعض ذلك، خصوصاً، على أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني، لننظر إلى أيّ مدى ازدلفا، بلوجات متفاوتة، من بعض هذه الممارسات السيمائية المبكرة في التراث النقديّ والنقويّ العربي.

فلقد وجدنا الجاحظ يربط الدلالة باللغة السيمائية، كما يربط السمة باللغة على نحو ما، في حديثه عن نظرية «البيان»²⁵⁴ وعلاقته بالدلالة التي تهض على شبكة من الأساق التي تجسدها أشكال سيمائية تتحد وسيلة بشرية للاتصال في مجتمع من المجتمعات. وقد عرض الجاحظ لهذه المسألة بوعي معرفي كامل في كتابه «البيان والبيان»، و«الخبران» معاً.

253- يلاحظ أنّ اقتضال حرية كانت تصطبغ الوشم من أصل، كما ذكرنا في صف الحديث، أنّ تعلق الإبل معروف في كلّ للرأى والأسواق بانتهاها الفقه. وقد وجدت أدب في ذلك وطرائف. وقد سأل رجل أميل مايس رجلاً آخر فقال له هناك ما يلزم فقال: مسم بي دارم، وفار قال في حرية بمعنى السعة. وهراب للزور: «مسم بي دارم» يعني أنّ كلّ قبيلة كان لها سمة تسم بها يلقبها... (كامل، 1 - 289). وأساساً على ذلك كان يمكن استعمال «سمة القبيلة» عرضاً عن نفسها...

254- وهي مسم «طبيخ»، عند الجاحظ، كما هو واضح، «نظرية الإرسال».

ففي حين يَحْصُرُ أَضْرَبُ الدَّلَالَاتِ السِّمَائِيَّةَ فِي كِتَابِهِ «الْيَانُ وَالْيَيْنُ»
 حِلَّة: «لَا تَنْقُصُ وَلَا تَزِيدُ: أُولَاهَا اللَّفْظُ، ثُمَّ الْإِشَارَةُ، ثُمَّ الْعَقْدُ، ثُمَّ الْخَطُّ، ثُمَّ
 الْحَالُ، وَتَسْمَى «بُيْضَةً». (وَالنَّصْبَةُ هِيَ الْحَالُ الدَّالَّةُ الَّتِي تَقُومُ مَقَامَ تِلْكَ
 الْأَصْنَافِ، وَلَا تَقْصُرُ عَنْ تِلْكَ الدَّلَالَاتِ). وَلِكُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْ هَذِهِ الْجُمْلَةِ
 صُورَةٌ بَائِنَةٌ مِنْ صُورَةٍ صَاحِبَتِهَا، وَحِلَّةٌ مَخَالِفَةٌ لِحِلَّةِ أُخْتِهَا. وَهِيَ الَّتِي
 تَكْشِفُ لَكَ عَنْ أَعْيَانِ الْمَعَانِي فِي الْجُمْلَةِ، ثُمَّ عَنْ حَقَائِقِهَا فِي التَّفْصِيلِ، وَعَنْ
 أَجْنَاسِهَا وَأَقْدَارِهَا، وَعَنْ خَاصَّتِهَا وَعَامَّتِهَا...»²⁵⁵ يَدْرُلُ بِهَا فِي كِتَابِ
 «الْحَيَوَانِ» إِلَى أَرْبَعَةِ فَعَسَبٍ، وَلَكِنَّهُ يَجْعَلُ الضَّرْبَ الْخَامِسَ هُوَ مَا يَقَعُ «مِنْ
 صِحَّةِ الدَّلَالَةِ، وَصَدَقَ الشَّهَادَةُ، وَوَضُوحَ الْبَرَهَانِ».²⁵⁶

وَيَفْصَلُ نَظَرِيَّةَ الْإِرْسَالِ وَالْإِسْتِقْبَالِ مَعاً مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَيُرَى أَنَّ اللَّهَ
 جَعَلَ «الْلَفْظَ لِلْسَامِعِ، وَجَعَلَ الْإِشَارَةَ لِلنَّاطِرِ، وَأَشْرَكَ النَّاطِرَ وَاللَّامِسَ فِي
 مَعْرِفَةِ الْعَقْدِ، إِلَّا بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بِهِ نَصِيبَ النَّاطِرِ فِي ذَلِكَ عَلَى قَدْرِ اللَّامِسِ.
 وَجَعَلَ الْخَطَّ دَلِيلًا عَلَى مَا غَابَ مِنْ حَوَائِجِهِ عَنْهُ، وَسَبَبًا مُوَصُولًا بَيْنَهُ وَبَيْنَ
 أَعْوَانِهِ (...). وَلَمْ يَجْعَلْ لِلشَّامِ وَالذَّائِقِ نَصِيبًا».²⁵⁷

فَالْجَاحِظُ، كَمَا نَرَى، يَتَحَدَّثُ، بِوَعْيٍ مَعْرِفِيٍّ مَنَهَشٍ فِي هَذَا النَّصِّ، عَنْ
 أَنْوَاعِ التَّبْلِغِ السِّمَائِيَّةِ لِيَجْعَلَ السِّمَةَ اللَّفْظِيَّةَ -الْمَنْطُوقَةَ- أَدَاةً لِلْإِصْطِلَاقِ
 بِالسَّامِعِ (الْمُتَلَقِّيِّ، أَوِ الْمُسْتَقْبَلِ)، فَهِيَ سِمَةٌ مَرْقُوتَةٌ. فِي حِينٍ جَعَلَ سِمَةَ الْإِشَارَةِ
 لِلنَّاطِرِ وَحِدَةً (وَهُوَ مَا نَطْلُقُ عَلَيْهِ لَحْنٌ: «السِّمَةُ الْبَصَرِيَّةُ»؛ لِإِذَا كَانَتْ هَذِهِ

255- الماحظ، اليان واليين، 1 - 91. تحقيق حسن السعدي، القاهرة، 1947.

256- الماحظ، الحيوان، 1، 43.

257 م. س. 1 45 46.

السمة تستطيع الاستغناء عن الفاظ اللغة في التبليغ، فإليها تعول تعويلاً مطلقاً على النظر، فهي سمة بصرية. إذ لا يمكن اصطناع الإشارة الصامتة في التبليغ للأعمى، أو لعمى العينين، أو في الظلام الدامس، أو في موقع غير مشهود. أمّا الكتابة فقد جعلها الجاحظ «مُمَثِّلًا» (إقولة).²⁵⁸ وتلك رؤية سيميائية مبكرة، إذ يمكن، فعلاً، عدّ الكتابة ضرباً من الممثل بحكم أنّ اللفظ الحاضر دالّ على سمة غالبية هي المعنى بكلّ تشعّباته، ولا سيّما إذا انصرف بنا الوهم إلى تعددية القراءة للنصّ، فإنّ الخطّ يصبح سمة حاضرة، دالّة على سمة، أو على سمات، غائبة، يتأوّلها كلّ حسب فهمه ومستوى ثقافته... كما أنّ الكتابة (في رسالة بين اثنين مثلاً) تعني سمة حاضرة دالّة على سمة غائبة؛ فكانّ التلقّي للرسالة لا يتلقّى المعنى المكتوب منعزلاً عن صوت المرسل للمعنى... فهي سمة مرتكبة الدلالة يمكن أن ترقى إلى مستوى «المُعالِل».

258- حار النقّاد العرب للمصطلح السيمي (icone) فظفروه، بصمّا الله وحده إلى العربية المحبلة كما هو في لغة الأصلية محرّفاً من نظفه، فظفروه، وبما يُنتمون: «هيكلة» أو «شباع الحيز بالهاء الساكنة في لا معنى لها. ونحن قد تأمّنا الزمن العربي الأصلي منذ أنشئت سنة 1838 من أصل روسي (Ikona)، أت من أصل إيراني: «Eikonas». وقد فسّخته أوّل مرة هيكلة الشرقية فأظفطه على دهنّ (Peinture) دينّ برسم على لوحة خشبيّة. (بضمّ مصمب: Le petit Robert، مادة: Icône. ولذلك حسنا، إلى ترجمة هذا للمصطلح إلى العربية بعد أن راجعناه في مصمم جان ديبر (Jean Dubois et autres) للسانات (Dictionnaire de linguistique) ومصمم لرمعي «السيميائيات، مصمم استدلالي لنظرية اللغة» (Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage)، وكتب إمرونا ليكر الذي أقدم عن «الشيء» (Le signe)، وكتب جان مارتين «مفتاح لمعرفة السيميائية» (Clef pour la sémiotique)، وسرى ذلك من المصادر الغربية، إلى مصطلح «مُعالِل». وذلك على أساس أن المُعالِل هو سمة حاضرة، دالّة على سمة غائبة؛ كسلاحطة آثار التمام على التمام، فإنّ معرف من تلك السمة للرسمه نوع للقاء أو لا حياء لذي كان برحلي للشيء... ويمكن تجميع هذه المفهوم ليتقل من محرّك المُعالِل البصريّ إلى المُعالِل الحُسيّ مثلاً كسُمّ حطر عسّين في مصعد يمدد أو عسّرة، فإننا يجرّنا نستطيع تمييز ذلك القبط وهل هو وجالي أو سيميائي. وعن هو رطل، أو هو محرّك حكر ردي، وحسب، وحلّت حرّاً. وابد، أملا يكون مُعالِل، هو السمة الحاضرة المضافة لصورة الشيء الحائلي؟ وإلا ما معنى استنسل حرف أحبي، على درجات متفاوتة في السوء والفتنة، في العربية لا معنى له فيها، ونحن في مطلع القرن الواحد والعشرين؟ هي حين يخرع العلماء الأحابّ الصعاب والغرائب، تعجز عن العرب عن ترجمة مفهوم بسيط إلى العربية، فنقله كما هو (إليها لتولّوها به تولّوها) [259]

ويظهر عند الفرنسي، محاضرات في السيميولوجيا، ص: 40. وقد أطلق على هذا المصطلح: «الإكون»؛ وليس بشيء.

ويفصل الجاحظ في استعمال هذه السمات فيقول: «لقد قلنا في الدلالة باللفظ، فاما الإشارة: فباليد، وبالرأس، وبالعين»²⁵⁹، وبالحاجب، والمنكب -إذا تباعد الشخصان- وبالعقب، وبالسيف (...). والإشارة واللفظ شريكان، ولقمة العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما نفني عن الخطأ»²⁶⁰.

غير أن الجاحظ فانه أن يلحّن للسمتين: السمية والدولية، فزعم أن الله «لم يجعل للشام والذائق نصيباً»؛ فلم يكن في الإمكان، في زمنه، أكثر مما كان، فلا تربية عليه.

وأما عبد القاهر الجرجاني فقد اصطنع مصطلح «السمية» لا «العلامة» التي استعملها الجاحظ قبله بأكثر من قرن. وإذا كان الجاحظ تحدث عن العلامة من المنظور الأدبي، وذلك من حيث وظيفتها الدلالية في باب الاتصال، وفي أشكال الإرسال والاستقبال، فإن عبد القاهر تناول السمة من منظور لغوي دلالي خالص، دون تعويها في النظرية العامة للنص فتلقبه بعلق على مثل نحوي يطرحه وهو «زيدٌ خارجٌ» فيقول معلقاً على العلاقات الدلالية والدلوية معاً فيه: «لما علقناه منه -وهو نسبة الخروج إلى زيد- لا يرجع إلى معاني اللغات، ولكن إلى كون الفاظ اللغات سمات لذلك المعنى، وكونها مرادة بها»²⁶¹. فالشيخ يجعل هنا السمة لفظاً دالاً على معنى يحيل

259- كان معروفاً لدى الشعراء، وبين المثقال، استعمال الإشارة، قال شاعرهم:

أشارت بطرف العين بحمة أطلها إشارة عروود ولم تكلمهم
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحة ولعلها وسهلاً بالحبيب قسبهم

260- الجاحظ، فليد والشيخ، 1، 92.

261- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإحصار، ص. 416.

عليه في الخارج. وقد لُجِنَ إلى أَنَّ سِمَانِيَّةَ التواصل بين الناس باستعمال مصطلح السِّمة، وأنها مساوية للألفاظ، بل أَمَارَةٌ على معانيها.

كما يعرض لفهوم «الْمَوَاضِعَة» فيقضي باستحالة وضع «اسم، أو غير اسم، لغير معلوم، ولأنَّ الْمَوَاضِعَة كَالْإِشَارَة. فكما أنك إذا قلت: خذ ذلك! لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وبصرها. كذلك حُكِمَ اللَّفْظُ مع ما وُضِعَ له».²⁶²

إنَّا نلاحظ أَنَّ عبد القاهر الجرجاني بصطع هو أيضاً مصطلح الإشارة الذي كان استعماله الجاحظ، دون الإشارة إلى ذلك. وهو هنا يأتي بمثال ليدلَّ به على معنى هذا المصطلح السِّمَانِيَّة، وذلك حين يقول قائل لمخاطب: «خذ هذا». فهذه العبارة السِّمَانِيَّة تختصر عالماً واسعاً من المعاني، لأنَّ هذا اللفظ يقتضي أَنَّ أشياء أخرى كانت توجد مقاربة ومنجاورة ومشابهة، فحسم المرسل الحيرة للمستقبل بتحديد الشيء المأخوذ، أو القابل للأخذ، فقليل: «خذ هذا»، أي لا تأخذ غيره مما ترى... ولقد يعني هذا اللفظ، كما هو واضح، الاستثناء عن التواصل باللغة التي قد يكون الالتحاد إليها في مثل هذا الموقف مضيقاً للوقت، ومَقْسَدَةٌ للجهد، ففزع المرسل إلى اصطناع لغة الإشارة، لا لغة الألفاظ، فالفهم وحسم.

ثانياً. سيمائية النص الأدبي:

1. العرب والسيمائية الأدبية

سبق لنا الحديث، في هذا الفصل، عن مكانة السمة البسطة خصوصاً، وقد عَجَبنا على مفهوم السيماتية لمحاولنا توضيح كلّ الملامسات المفهومية التي تحيط به. والحقّ أنّ هناك السمة اللَّفْظِيَّة (اللفظ)، والسمة المَرْكَبِيَّة (الجملة)، وسيمائية الخطاب (النسج اللَّفْظِيّ المَرْكَب من جُمْل متتابعة في الكلام...) ²⁶³ ويبدو أنّ سيماتية النص جاءت متأخرة عن سيماتية اللفظ، أو الجملة بحكم أنّ كُلاً من دو صوسر وبيرس، فيما نفهم، لم يتجاوزا إلاّ في أحوال نادرة، مستوى الجملة. وعلماء اللسانيات في مألوف العادة لا يعينهم من لرب سيماتية النص، أو سيماتية الخطاب، وذلك بحكم أنّ النحو الذي اللَّسَانِيَّاتُ ابْتَنَتْهُ إنما كان ليتوقّف لدى غاية الجملة، ولا يعنيه ما فوقها وهو النص. ولذلك كان لا مناص من التفكير، من أجل توسعة هذا الحقل، في تأسيس سيماتية جمالية، والتدرّج بها إلى تحليل النص الأدبي. وإذا كانت وظيفة النحو السيمائية تنتهي لدى الجملة، فإنّ وظيفة تحليل الخطاب، بالإجراءات السيمائية، تطلق من الجملة إلى النصّ بِجَدِّ امْرُؤِهِ لإعضاعه لزاوية القراءة السيمائية. غير أنّ ذلك كلّهُ لا يعني أنّ كبار النحاة في التاريخ (سيبويه، ابن جني، شومسكي، مثلاً...) لا يعنون بالسمة إلاّ من وجهة نظر محوطة خالصة. ولذلك ألفينا سيبويه يباكر الخوض في الحقل السيمائي، ربما من حيث لم يكن يعلم، وربما بالطريقة العكسية وذلك بذهابه إلى أنّ النسج

263 - Cf. Courtès et Giremas, op. cit., Discours.

اللغوي قد يكون مستقيماً حسناً، وقد يكون محالاً («أتيتك غداً، وسأتيتك أمس»²⁶⁴)، وقد يكون مستقيماً ليحاً، كما قد يكون مستقيماً كذباً كقولك: «جئت الجبل، وشربت ماء البحر».²⁶⁵ فليس مثل هذا الحديث عن النسخ اللغوي الكتابة الأدبية إلا حديثاً مبكراً عن التيمات الأدبية القائمة على الانزياح الأسلوبي حيث إن المسقيم الكذب، في الحقيقة، ليس إلا تويراً للغة وتزيحاً لنسجها للخروج بأسلوب الكلام من الرقابة المألوفة لدى المتلقي إلى مجال أرحب، وإنما المدار يكون على التوليد في الخيال بحيث تنفل العلاقة من المألوف المتبدل إلى غير المألوف المتوثر. أرايت أن حبل الجبل لا يندرج، من منظور انزياحي (والانزياح (Ecart, Gap) يتصنف بامتياز في حقل التيماتية) ضمن الكذب مثل قوله: «أتيتك غداً، وسأتيتك أمس»؛ ولكنه يندرج ضمن المحال: «جئت الجبل، وشربت ماء البحر». ذلك بأن احتمال جبل من الجبال إنما هو مستحيل من المستحيلات أصلاً، إذ المكذوب من الكلام هو كل ما أحصل الصدق والكذب، أو هو كل ما يندرج في إطار الأمور الممكنة مثل قولنا: سافرت إلى الصين. لمثل هذا السفر غير تمتع التحقيق، وذكر الحدث هنا لا يفقر إلا إلى معرفة سيرة القاتل ليقع التوكيد من صدقه أو كذبه؛ في حين أن قول القائل: «جئت جبلاً» يندرج ضمن الكذب الصريح، بالمفهوم الحقيقي الضيق للكلام.

وأما من الوجهة الانزياحية فإن هذا الكلام يُفقد من نعمة الكذاب ويرقى إلى مستوى النسخ الأدبي الرفيع. أرايت أن احتمال هذا الجبل على

264- سيرة، الكلام، 1، 7.

265- م. م.

الظهر قد يكون ممكناً إذا شحنا معنى الجبل بدلالة انزياحية جديدة كأن يكون القصد من هذا الجبل هو عالماً متبحراً ليغدّي كنايةً عن الامتلاء بالمعرفة، والازدخار بالثقافة، والاحاطة بالعلم الغزير. إن الجبل، من هذا المنظور، ينصرف معناه أساساً إلى ثقل الحجم المعنوي لا المادي، ولذلك ينقل من موقع الاستحالة، في منظور الاستعمال الحقيقي للغة، إلى مواقع الإمكان، في منظور الاستعمال الانزياحي لها.

وإذا كان ميبوه رأى أن الجبل لا يمكن حمله، فلأنه رجل محوي قبل كل شيء، ولو فكر تفكيراً بلاغياً فقط لكان انتهى إلى أن الجبل يمكن أن يكون شخصاً فحمله، كما يمكن أن يكون جبلاً ويستطيع التحرك والمشي. وإذا كانت الحساء اجزأت بعشبه أخيه صخر على أنه يكاد يكون جبلاً (علماً) ولم ترق به إلى مستوى العلم في عظمتة وشموعه، فإن عبد الله بن الحرّ العبّاسي ارتقى بتركيه إلى درجة الانزياح في استعمال معنى «الجبل» والانتقال به من المعنى المعجمي السائر، إلى معنى الانزياحي خاص، لصير المنحول ممكناً:

هذا أبو العبّاس في لعشه قوموا انظروا: كيف تسير الجبال؟

فالجبل هو، هنا، أبو العبّاس المرئي، وهو جبل على عظمتة وثقله قادر على التحرك والمسير...

إن خروج السج عمّا ألف المتعاملون مع اللغة هو ما يطلق عليه اليوم في مفاهيم السيمائية «الانزياح» بصرف النظر عن صدقه أو كذبه. أرايت أن الثلج لا يوصف بالسواد على الحقيقة أبداً، كما أن الليل لا يوصف،

على الحقيقة أيضاً، بالبيض أبداً؛ لكننا، مع ذلك نقول، من المنظور الانزياحي: «ليلة بيضاء» إذا حلت من الكرى، و«ثلج أسود» إذا قصدنا إلى معنى للثمن من وراء استعمال صفة السواد، مثل قولنا أيضاً: «رغيف مر» والحال أن هذا الرغيف معجون من دقيق البر أو الحنطة أو القُرّة؛ وإذن، فليس هو مراً على سبيل الحقيقة؛ ولكن قصد به إلى علاقة الكدح أو الذلّ أو الشظف في الحصول عليه، فانتقلت المرادة إليه من هذه العلاقات الخارجية، وليس من باب ما فيه أصلاً.

وواضح أننا نريد أن نتوسع، في بعض الأطوار، في مفهوم «الانزياح» فلنحقه بما يسمّى في البلاغة بالجاز العقلي، أو حتى الجاز المرسل. لكن تحليلنا إياه، يختلف عن إجراءات البلاغيين تبعاً لما نود أن نشحنه به من علاقة دلالية أسلوبية جديدة؛ إذ لا ينبغي أن ينصرف مفهوم الانزياح الذي هو ابن السيمائية إلى مجرد التشكيل السجّي وحده؛ وإنما يجب أن ينصرف، في مثلنا نحن على الأقل، إلى تشكيل المعنى بإخراج النسيج الأسلوبّي للنص الأدبي من الابتدائية والتقريرية الرئيسيتين إلى تشكيل متوتر جديد.

إن أمثلة سيويه، وإن كنا اعترضنا على بعضها، فإننا لعلنا مظهرًا مكرراً لتأسيس النحو السيمائي الذي لا يراعي مجرد الرفع والنصب والجر والجزم، ولا مجرد الضم والفتح والكسر والسكون؛ ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك، كما يذهب إلى بعض ذلك ابن جني نفسه حين ذكر القصد من وراء تأليف كتابه «الخصائص»: «وإنما هذا الكتاب مبني على إثارة معادن المعاني، وتقدير حال الأوضاع والمبادئ، وكيف سرت أحكامها في الأحياء والحواشي».²⁶⁶

وقد كان ابن جني ذهب إلى جواز الكلام في التمسّ الذي لا يجوز في النحو إذا دلّ عليه سياق ما؛ لأنّ العرب كانت تتوسّع في تفنيد التسويع الكلامية وزخرفها، فصبر بالماضي في الدعاء وهي تريد المستقبل على أساس لتحقيق وقوعه، وثبات حدوثه كقولهم: «آيدك الله، وعافاك الله!»²⁶⁷

ومثل هذا الكلام الذي قد يوصف في الصورة البسيطة للنحو أنّه محال، يندرج، في الحقيقة، من الوجهة النظرية، ضمن ما كان يراه سيويه «الكلام المحال»؛ إذ كان النحو في تصوّره النظريّ المحدود يرفض أن ينقلب الحدث من الماضوية إلى المستقبلية، أو العكس؛ فيكون قولهم: «آيدك الله!» من الوجهة النحوية سليم، ولكن من الوجهة الدلالية محال؛ إذ كان الدعاء بالتأييد، هنا، منصرفاً، حتماً، إلى الماضي في صورته التركيبية الظاهرة. ومن غير المعقول أن ندعو لشخصي بأن يؤيده الله في الماضي المنقطع، من حيث هو محتاج إلى هذا الدعاء في حاضره أو مستقبه. ولذلك تطفّن كبار النحاة أنفسهم إلى هذا الضرب من الانزياح في استعمال الكلام العربيّ فاستحالوا بعض تأملاتهم إلى سيمتين بنهاهم إلى أنّ السياق الدلاليّ البعيد لا يقتضي الدعاء للشخص المخاطب في الماضي، وإنما اتخذ هذا الشكل الدّعائيّ زمن الماضي تفاؤلاً بتحقيق وقوعه، ورغبة في توكيد حدوثه.²⁶⁸

وعلى أنا الفينا ابن جني يقبل بتقدير سيويه، ضمناً، حول النسخ الأسلوبية العربيّ فيوافق على مقولته النحوية الشهيرة التي صدر بها كتابه

267- م، م، 3، 332.

268- بطر المشرقي، اكتشاف من حقائق علميّن العرب، وهوّن الأتويل، في وسره التاريخ، 4، 332 (دار الكتب العربي، بيروت، 1947 - مصوّر).

ومجدد عبد القاهر الجرجاني، في تأملاته البلاغية وهو ينظر للغة والأسلوب، يتوقف لدى قول العرب الشهير: «كثير الرماد»، ليحلّله فيصنّفه تحت مفهوم الاتزايح، من حيث لا يذكر هذا المفهوم الذي كان ربما اصطُح عليه في البلاغة العربية تحت لفظ «المُدول». فلقد بُدِءَ الجرجاني، في مرحلة مبكرة من التاريخ، إلى أنّ اللّغة من حيث هي ذات مستويين اثنين من الدلالة: مستوى دلاليّ معجميّ (وهي دلالة مشتركة ومحدودة البعد، وتظنّ قائمة في متواها المعجميّ الضيق...)، ومستوى دلاليّ آخر اتزايحيّ، وهو الأجل والأرقي، وهو المُضطَرَب الذي يتسابق فيه بلغاء الكتابة، وهو الجمل الذي يتراكض عبره فرسان البيان. وبفضل وجود هذا المستوى من الدلالة خرجت اللّغة من المعنى المعجميّ القاصر، إلى المعنى السّمانيّ الطّالرا فاستحالت من المألوف المتّدلّ، إلى الجديد المُبتدع؛ وذلك أنّ الكاتب أو المتحدث يريد «إبّات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللّغة [أي الدلالة المعجميّة]، ولكن يبيّء إلى معنى هو تاليه ورذّقه في الوجود فيرمي به إليه، ويجعله دليلاً عليه».²⁷³ أرايت أنّ لفظ «الرماد» إنّما يدلّ في أصل الوضع على بقايا الاحتراق. فكلّ رماد، إذن، هو بقايا اضطرام النار في مادة قابلة للاحتراق. فإن قلنا: «يوجد رماد كثير، أو كثير من الرماد» فليس يعني ذلك في قولنا أكثر من عمليّة احتراق سبقت فأتت على قنبر من الحطب فضرّمته تضرمّاً. وإن قلنا أيضاً: «للان كثير رماد القدر، أو داره

273- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإصطراء، ص. 52، تصحيح وتعليق محمد صيدع ورشيد رضا، دار المنار بحمص، 1366 هـ ط 3.

مَرْمُوزَةً» وليس يعني كل ذلك، من الوجهة المعجمية الخالصة، إلا أن ذلك الشخص يمتلك في داره رماداً كثيراً...

غير أننا لم نرد، في حقيقة الأمر، في المسار السيمائي، إلى كثرة هذه المادة الناشئة عن الاحتراق بفعل اشتعال النار في جسم ما، وليكن حطباً وما في حكم الحطب بعد أن تغيرت وسائل الطاقة، ولكن إلى تسجيل غلافة دلالية بعيدة بحكم تعوم هذه العبارة المسكوكة في الثقافة العربية وحضارتها، منذ القرون الأولى، وهي أن هذا الشخص كرمَ مَبْذال، وجَوَادَ مِغْطَاءٍ؛ وأنه لَوْفَرِ كَرَمِهِ، وَلِرُطْبِ سَخَالِهِ، لِإِنَّ نَارَهُ لَمْ تَزَلْ تَتَجَجَّجُ وَتَضْرُمُ، لِتَنْضَحَ الطَّعَامَ الَّذِي يُقْتَمُ قَرِيءٌ إِلَى الصِّفَانِ لِقَطْعَمَوْهُ هِنَاءً مَرِيئاً. ومن أجل كل ذلك، فإنَّ رماده لم يزل يتكاثر ويتناثر بفعل ذلك التاجج المتواصل، فكان كثير الرماد، وقدره لم تزل منصوبةً لإنضاج الطَّعام؛ أَرَأَيْتَ أَنَّهُ «إِذَا كَثُرَ الْقَرِي، كَثُرَ رَمَادُ الْقَلْبَرِ».²⁷⁴

ويمكن أن يجاوز هذه العبارة المسكوكة ما انتهى إليه عبد القاهر من دلالة الانزياح، عن طريق توقُّفه لدى الكناية، فتعومها تحت إجراء القرينة (L' indice)؛ إذ ليس الرماد إلا دليلاً على وجود احتراق، أي أنه معلول بعلة النار المحرقة، فكأنه، إذن، سمة حاضرة تدلُّ على معنى غائب. فلا رماد إذن إلا بنار، كما أنه «لا دخان بلا نار» (وهي العبارة المسكوكة التي يأتي بها السِّمَّانِيُّونَ الْغَرِيُّونَ، عادةً، لتقديم مثال عن معنى «القرينة»؛ فلا يكون، إذن، وجود الرماد إلا دليلاً على وجود شيء آخر، في العالم الخارجي عنا،

وهو القار. فكما ألا لم نرَ ناراً حين رأينا دخاناً، فكذلك لم نرَ هذه النارَ حين شاهدنا رمادها، وذلك على الرغم من أن الدخان مُزَامِنٌ للنار، في حين أن الرماد متأخر عن فعل النار. وكذلك لُفِّي هذه العبارة العربية المسكوكة الشهيرة (كثير الرماد) لتحليل من البعد المعجمي المشترك، كما نَدَّ عن الحقل البلاغي التقليدي، إلى الحقل السيميائي مائلاً في القرينة القائمة على ضرورة وجود العلّة بين شيئين اثنين: أحدهما حاضر وهو المعلول، وأحدهما الآخَر غائب وهو العلّة.

وعلى أنه يمكن تحليل هذه العبارة المسكوكة التي توقّف لديها عبد القاهر لستدلّ بها على إلخاذا معنىً جديداً هو غير المعنى المعجمي: بإجراء «المُخَالِل» (L'icône) أيضاً، وذلك من منطلق أن الرّماد سَمَةٌ حاضرة هي بقايا الاحراق، دالّة على سمة غائبة هي النار التي تركت هذا الأثر. فهذا المثال يشبه أثر القدمين على الثلج أو الرّمْل أو الطين؛ فهذا الرماد، إذن، هو بالقياس إلى النار، كالصّدى بالقياس إلى الصوت... غير أن هذا الوجه من التوتّع تفصّه المائلة التي هي أساس مفهوم «المُخَالِل»...

ذلك، وإن إطلاق عبد القاهر على مثل هذه العبارة المصطلح البلاغيّ (الكتابة) لا يغيّر من سيميائيتها شيئاً؛ فإن كثيراً من أمثالها يتصرف إلى الأبعاد السيميائية التي لاسمها بعض المحلّلين ومنهم عبد القاهر، وإن لم يبلغ مبلغ منزلة الجاحظ في التطرّف لهذه المسألة وتصنيف عناصرها. غير أن الجاحظ ساق نظرية ولم يأت بمثال عليها... والذي يعيننا في الفاتحة الجرجاني الذكيّة إنما هو الضغْن المُكرّر إلى الدلالة الإيحائية (Connotation) لعبارة «كثير

الرماد»، وأنّ المتكلم إنما كان يريد «إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه».²⁷⁵

2 - الغرب والسيميائية الأدبية،

كان علينا أن ننبّه، ربما في بداية هذا الفصل، إلى أنّه قلّ من تناول «السيميائية الأدبية»، وذلك بحكم أنّ عامة السيميائيين هم علماء لغة قبل كل شيء، لا نقاد. ومثل هذا الأمر يجعل هذا المفهوم المزدوج المكوّن من موصوف وصفة (السيميائية الأدبية) لا يزال يترجّح في مهده. ولعل أكبر الصعوبة التي تساور تطويره هي أنّ وضع «السيميائية» (حتى لا نأني بالاطلاقات الأخرى التي تطلق على هذا المفهوم) لا يسمح لها بأن تتبوّأ المكانة العلميّة الحقيقية؛ فقد لاحظ ميشال أريفي (Michel Arrivé) بأنّ هذا التركيب لا ينبغي له أن يفهم على أنّه يرقى إلى مستوى صنوه: «الفيزياء النووية» مثلاً، ولا حتى إلى «اللسانيات». فليس ذاك من هذين العلمين في شيء.²⁷⁶

وقد لاحظ أريفي أيضاً أنّ هناك أسماء كثيرة لهذا المفهوم الذي هو واحد؛ إذ يقال: «السيميائيات» (Sémiotique)، و«السيميائية» (Sémiologie)، و«التحليل النصّي» (Sémanalyse)؛ وهي علامة على الارتباك وانعدام الدقّة في التعامل مع الوضع المعرفي لهذا المفهوم.²⁷⁷ وإذا أضاف إلى انعدام الدقّة في

²⁷⁵ - م. س. - 276 - Cf. M. Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'École de Paris, p. 127, Hachette universitaire, Paris, 1982.

²⁷⁷ - لاحظ أنّ هناك علماءً ينادون بالربط بين هذه العلوم السيميائية الجديدة لدى نظريين الفرنسيين صي حور ستعمل حوربا كريستينا ميهوميا (Sémanalyse) دون ضرورة اتصال (Cf. Julia Kristeva, p. 52, Recherches pour une sémanalyse), بغيره بلوط في أكثر من مرة بأنّه «التحليل النصّي» (L'analyse textuelle). أمّا ميشال أريفي فقد أطلق مفهوم (Sémanalyse) بمعنى «سيميائية»، كما رأينا واستخرج. بطر أريفي، م. س.

الصامل مع هذا المفهوم، لأنّ العدم الدقة قد يتضاعف حين ينصرف الشأن إلى الصفة (الأدبي)؛ إذ تحديد مفهوم الأدبية في قولنا: «الأدبية» سيكون من أشدّ المفاهيم اغتياصاً كما رأينا في الفصل الثاني الذي وقّناه على مقاربة مفاهيم (النظرية - النص - الأدبي). وكلّ هذا يجعل الباحث في هذا المجال في موقف ضعف وخيرة حقاً.

ويعود ميشال أريفي ليوكّد انعدام الوضوح المعرفي للمفهوم الذي استعمله جوليا كريستيفا²⁷⁸ قبل أن يتساءل عن وضع السيميائية وعلاقتها بالشعريات (Poétique).²⁷⁹ ولعل المشكلة الكبرى التي تشغل أذهان المنظرين الأوروبيين هي هل يمكن جعل الشعريات ضمن السيميائيات أو أنّ كلّ حقل يستدّ إجراءاته بعيداً عن صاحبه؟ أمّا أصحاب كتاب «مقالات في السيميائية الشعرية»²⁸⁰ فهم لا يتردّدون في إقحام هذا الحقل في ذاك، وأمّا آخرون فلا يتردّدون في جعل كلّ حقل أجنبياً عن الآخر، وخصوصاً دولامس (Delas) وفيلولي (Filliolet) اللّذين يزيّيان أنّ التحليل السيميائي ليس له أيّ تأثير في الشعريات.²⁸¹ وأمّا ميشونيك (Meschonnic) فيخار بين المذهبين ليتنازّعه معاً.²⁸² وأمّا نحن فلا نرى كيف يمكن إخراج الشعريات من السيميائية ما دام الحقل المحلّل يظلّ واحداً وهو النصّ، أو الخطاب، وكيف يجوز أن توجّه سيميائية خارج الحقل الأدبي - «النصّ الإبداعي» - الذي تمثله الشعريات بامتياز؟ فكما أننا إذا نزعنا الشعريات من حقل النصّ لن

278- Ibid., p. 131.

279- هناك مشكلة أخرى في الاستعمالات الشعرية المعاصرة لمفهوم «شعريات»: فهو في شعرية كما يقولون، أو في شعرية كما يقول؟ إنّ الذي حمينا عن أن يجعل «شعريات» مقابل للفظ الفرنسي «Poétique» هو وجود مفهوم مدعّى اسمه في ظلمات الحقّة وهو «Poéticité» طرأنا أن نكون الشعرية مقابل هذه «شعريات» وعلى عرار (الأسباب) مقابل لذلك؛ وذلك كي لا يخلط المفهومين الاثنان بينهما يسيئ فيختصمرا في مفهوم واحد.

280- Essais de sémiotique poétique, Larousse, Paris, 1972.

281 - Delas et Filliolet, Linguistique et poétique, p. 47.

282- Cf. Meschonnic, Le signe et le poème, p. 238, éd. Gallimard, Paris, 1973.

يوجد أدب، فلكذلك إذا نزعنا الشرعيات من حقل السيمائية لأنها تنتهي إلى وضع قلق؛ لأن السيمائية (علم السمات) لن نجد حقلاً ملاماً لها تشغل به، وتتمكّن فيه خارج إطار النص الأدبي؛ أم تراها تشغل بالنصوص القانونية والاجتماعية؟... وإذن، فلننزعها السيمائية، والسميات خصوصاً، سيوقف على وجود نصوص أدبية، ولا أدب خارج وجود شعرية ...

إن أكثر الذين تناولوا السمة والسيمائية معاً هم في الأصل علماء لغة، أو لسانيون بالتعبير الجديد، ومن أكبرهم شأنًا، وأعلامهم مكانة في هذا العلم، دو صوسير، وبيرس. من أجل ذلك كثر الاهتمام بالسمة البسيطة، والسمة المركبة، أو المعقدة²⁸³، دون العناية نفسها بسيمائية النص الأدبي إلى أن جاء التقاد الكبار فحاولوا أن يقدّموا نظريات وتطبيقات معاً في النص الأدبي تحت إغراء هذا العلم الجديد. ولم يكن منتظراً من علماء اللغة أن يتناولوا سيمائية النص الأدبي فيحللوه تحليلاً سيميائياً من حيث إن غايتهم لا تعدو الاشتغال بمحدود الجملة، كما يرى ذلك علماء اللغة والتقاد الجدد معاً؛ فلولان بارط، انطلاقاً من مقولات لسانيّين أمثال أندري مارتيني (André Martinet) يزعم: «أنّ اللسانيات (la linguistique) تتوقّف عند حدود الجملة؛ أي أنّها آخر وحدة يقع تقدير الاشتغال بها»²⁸⁴ وذلك على الرغم من «أنّ الجملة، كما يقول مارتيني، هي الوحدة الدنيا الجديرة بتحليل الخطاب تحليلًا تاماً وكاملاً»²⁸⁵.

283 - للمصطلحين الاصطلاحيين لا يرونو يركو، انظر Le signe, p. 44. والسمات المركبة تتكوّن من سمات بسيطة غير أن هناك مشكلة نظليّة متوحدة، كما يلاحظ يبروتو يركو، وهي هل يحلّل تلك المركبة أو يبسطها حاصل المعلومات للسمات البسيطة التي تتكوّن تلك المركبة؟ (ينظر يركو، ج. س.).

284 - R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communication, n°8, Paris, 1968, p. 3.

285 - Ibid.

واللّسانيّات لا تُعنى إلا بالجملة، كما يقرّر ذلك نارة أخرى رولان بارط، لأنّ بعد الجملة لا يوجد إلا جُمْلٌ أخرى: فالعالم النّباتيّ وهو يصف الزهرة، لا يستطيع في الوقت نفسه أن يُعنى بوصف المِزهر الذي يحويها.²⁸⁶

والحقّ أن قريّماس وكورتيس كتبا من أوائل من عُنيَ بسيمايّة النصّ الأدبيّ على الرغم من أنّ ذلك كان تنظيراً لا تطبيقاً. ولعلّ من أهمّ ما لاحظناه أنّ مفهوم النصّ قد يأتي بمعنى الخطاب، ومن ثمّ فإنّ مفهوم الخطاب يأتي بمعنى النصّ، في بعض اللّغات الأوربيّة التي ليس فيها ما يعادل ذلك هذا، ولا هذا ذلك: غاراج القرنسيّة والإنجليزيّة.²⁸⁷ ولم يلتفتا، بطبيعة الأمر، إلى اللّغة العربيّة التي تَسع المفهومين معاً... ونتيجة لانعدام الفرق في عامّة اللّغات الأوربيّة فإنّ سيمايّة النصّ لا تستميز عن سيمايّة الخطاب.²⁸⁸ ورخصاً على ذلك، فإنّ كلّاً من النصّ والخطاب يمكن أن يعيّن محوراً تركيبيّاً للبيانيّات غير اللّسانيّة مثل الطّقوس، والرقص الشعبيّ، حيث إنّهما في هذه الحال يُعدّان إمّا نصّاً، وإمّا خطاباً سواءً.²⁸⁹

ويعبّر قريّماس بوضوح أكثر في حديث أجرته معه جريدة «العالم» (Le Monde) حين يقول: «أعتقد أنّه يوجد اليوم ضربٌ من إمبراطوريّة السّيميائيّة الأدبيّة (Impérialisme de la sémiotique littéraire).²⁹⁰ إنّه الحقل الذي يشغل فيه أكبر عدد من الباحثين، ولكنه أيضاً الحقل الذي يتسم

286 - Id

287 - Cf. Courtès et Gréimas, op. cit., Discours ; texte.

288 - Ibid

289 - Id.

290 - ملاحظ أنّ نموّ «إمبرياليّة السّيميّة» استلزم أكثر من سيّاليّ فرسيّ، منهم رولان بارط، وجرميس.

الفصل الخامس

نظرية التناص عند العرب
(بحث في مسارات هذا المفهوم)

«لولا أن الكلام يُعاد، لَنَفَدَ»

(علي بن أبي طالب).

«لا يُعلم في الأرض خاعرٌ تقدّم في تنبيه مُصيب تام، ولي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم (...)، إلّا وكلُّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدّ على لفظه ليسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، لئلاّ لا يدّغ أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه».

(الجاحظ)²⁹³

أولاً. موقفنا من التراث النقدي العربي

إن التراث العربي الإسلامي من حيث هو نتاج حضاري، هو بحرٌ لُجِّيٌّ زاحِرٌ بكنوز المعرفة، وخزانٌ للثقافة الإنسانية الرفيعة السخية؛ لقد عرف الجدلَ والمطلق، وقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية، وقد عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه، برقيٍّ فكريٍّ مدعش، كما عرف إجراءات التنظير في أسْمى مراتبها، وأرقى أدائها؛ فتلقي هذا الفكر لا يكاد يُلْزَمُ لوناً من ألوان المعرفة الإنسانية إلاّ نخاض فيه خوفاً، وترك بصماته بارزة على ملامحه.

ولعلّ الذي يقرأ كتابات المفكرين العرب الكبار أمثال الجاحظ، وابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، والفارابي، والكندي، وأبا حيان التوحيدي، وابن سينا، وابن رشد، وابن خلدون، وابن حزم، وابن العربي، سَتَى لا نذكر غير هؤلاء المفكرين العمالق وعددهم أكبر بكثير - يقتنع بعظمة هذا التراث المتنوع المتعدد التسامح الرافعي معاً...

والذي يعني، هنا والآن، هو حقل الأدب خصوصاً. ذلك بأنه مارس، عبر عصوره السحيقة التي ضربت في أواغِيّ الزمن بجرأها، معظم الأجناس الأدبية التي عرفها الآداب الإنسانية الكبيرة، مثل الآداب اليونانية، واللاتينية، والفارسية، في كتابات بديعة ظَلَّتْ ناضرة الملامح، ولم يستطع الزمن الذي كَرَّ عليها أن يُلْغِيَّ منها شيئاً. ومن الأجناس الأدبية التي مارسها الأدب العربي القديم القصيدة الشعرية على تنوع أغراضها، والخطبة،

والرسالة، والحكاية، والمقامة، والسيرة، والأسطورة... وبفضل ظهور نماذج عالية النسخ من هذه الأجناس استطاع الأدب العربي أن يخلد ويخلد، ويقوم جنباً لجنب مع أرقى الآداب الإنسانية.

ولقد كان واكب تلك النهضة الإبداعية السخية، لهضة نقدية استطاعت أن ترقى بالنظرية النقدية إلى مستوى رفيع؛ وذلك بفضل ما لُقِّصَ لها من رجالات جهابذة كمحمد بن سلام الجمحي، وأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، وقُدّامة بن جعفر، والحسن بن بشر الأحمدي، وأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وأبي علي الحسن ابن رشيق المصليّ الميلاذ، القيروانيّ الدار، وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير، وعلي بن عبد العزيز الجرجانيّ، وحازم القرطاجني...

غير أنّ هذه السيرة من التائق لم تصاحب مسيرة الأدب العربي في كلّ عصوره؛ فلَوَّتْ أزهاره التي كانت من قبل ناضرة ضائعة طوال قرون من الزمن؛ وذلك بحكم ذَوِيّ العرب فكريّاً وسياسيّاً حيث لم يستعد الفكر العربي استغاقه من سبائه الطويل إلا منذ قرن تقريباً.

وإذا اتفقنا على أنّ العرب عرفوا، حقّاً، طلائع من النظريات النقدية ومارسوا تطبيقها على نصوص الشعر العربيّ خصوصاً، وأنهم أسهموا، نتيجة لذلك، في إثراء التراث النقديّ الإنسانيّ؛ فليس بمستكر علينا أن نتساءل اليوم عن إمكان توظيف بعض هذه النظريات النقدية التراثية وتوحيدها في إجراءات الثقافة النقدية المعاصرة. ولعلّ من حقّاً أن نتساءل: هل يجوز لنا أن نعدّ تلك النظريات النقدية مجرد تراث بائد لا ينبغي له أن يستشرف

العصر بأي وجه، أو لا تبحر فيه بقية صالحة، قادرة على الصمود للحدّثان، ومقاومة بلى الزمان، لبثو، من جديد، قشبة؛ فتكون منطلقاً لنظرية نقدية عربية تغالب الزمن قفله؟ ويتساؤل آخر: يمكن أن نذهب إلى التراث لنعايشه في مجاهل الأزمنة الغابرة، أم علينا أن نستدرجه إلينا على أنه قيم فنية وحاجية نوظفها في حياتنا الفكرية والثقافية والروحية المعاصرة جميعاً؟

إنّ الفكر النقديّ العربيّ القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن تضرب صفحاً عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غريبة تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحدائث، فتبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولاً لها في تراثنا النقديّ، مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء، بطبيعة الحال.

ولعلّ من أكبر القضايا النقدية، بعد الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى التي يعجّ بها النقد البلاغيّ العربيّ، أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي عاجلها معظم النقاد العرب القدماء. فما الأسس الجمالية، وأيضاً العاصبة، التي كانت لفكرة السرقات الشعرية، عند النقاد العرب القدماء، تقوم عليها، وهي التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية في جانبها الشكليّ على الأقل؟ وهل هي معادل اصطلاحية لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون: « Intertextualité »²⁹⁴، أي «التأصّل»؟ أو أنّ مفهوم السرقات الأدبية يخلف بعض الاختلاف، أو كلّهُ، عن مفهوم التأصّل العربيّ؟

294 - Cf. R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopaedia universalis, Texte, LXVII, p. 998. Courtès et Greimas. Sémiotique, Intertextualité.

قبل أن نولق إلى معالجة هذه المسألة بشيء من التفصيل، نودّ أن ندعو إلى ضرورة إعادة صياغة النظرية النقدية العربية القديمة للانطلاق منها في تأسيس بعض النظريات النقدية المعاصرة التي استجلبناها من الغرب؛ فلا يفتقنا من وسائل الفكر والعمل شيء. ذلك بأننا دون العودة إلى هذا التراث، نحاوله ترظيفه في حياتنا الفكرية المعاصرة، سنظلّ صورة طبق الأصل فيما نكتبه وفيما نفكر فيه أيضاً. وليس هذا الأصلُ هنا إلاّ غيرنا، إلاّ الآخر.

ومن الأمثلة على تجلّي الآخر لنا، وفي تفكيرنا، أن من التقاد العرب المعاصرين -ولا داعيَ لذكر بعض أسماءهم لأنهم، بنعمة الله، كثير- لَمَنُ لا يزال يستهويه أن يُنكر سرّاً وجهاراً، أن يكون النقدُ العربيّ القديم قد أسهم في أيّ أساس للنظريات النقدية العربية الجديدة. بل إنّ منهم لَمَنُ لا يزال يرى أنّ الفكر والفكر وَلَقَّهُمَا اللهُ على الحضارة العربية وحدها؛ حتّى كان الفكر العربيّ -النقدي والفلسفي والكلامي والعلمي والاجتماعي معاً- لم يُمنهم بأيّ نصيب في بناء الحضارة الإنسانية وتطوير مسار التفكير، حين كان ذلك الفكر زاهراً مزدهراً، وحين كان مُستَضِياً مُستَوراً.

ولذلك يعتقد بعض التقاد العرب المعاصرين، حين ينصرف الوهم، مثلاً، إلى نظرية التناص، المصنّعة -على عهدنا الراهن- في معجم النظرية السِّمَانِيَّة، يعتقدون أنّ شيطان العلم هو الذي قُبِضَ هذه النظرية تقيضاً لطيفاً للحدالة الفرنسية عام 1958 لاحتدّت إليها السبيل، فهي وحدها صاحبة هذا الفتح المبين، وهي -دون سواها- أمّ هذا التأسيس العظيم! ولا احذ من التقاد العرب، أو من غير التقاد العرب أيضاً، كان فِكرُ في ذلك

قبلها أو قتر، أو حام حول هذا المفهوم أو اقتر، على الرغم من تطاول العهود، وتعاوُرِ العصور، وكثرة الرجال، وانتشار العلم...

وإنّا نخالف عن هذا الرأي -نؤكد ذلك تأكيداً- ولا نقبل به شيئاً؛ ذلك بأنّ قدماء النقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة، من حيث ما نرى نحن على الأقلّ، غوصاً كبيراً، فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها، وتأسيس أصولها. وكلّ ما في الأمر أنّهم لم يطلقوا عليها مصطلح «التأصّل»، وإنّ ظلّوا يعالجونها تحت مفهوم «السرقات»، وهم لا يدرون أنّ السرقات، أو أخذ الأديب من غيره: أفكاراً أو ألفاظاً، عن قصد أو دون قصد: هي نفسها «التأصّل» بالاصطلاح الحديث لهذا المفهوم. وكان مثلهم في ذلك مثل المسبو جورودان، أحد شخصيات إحدى مسرحيات مولير، الذي ظلّ طول عمره يتحدث النثر، ولم يكن يدري قطّ، قبل أن يتفق له الوعي بالمعرفة، أنّه كان يتحدث النثر في حياته الحالية...

ولقد ترجم النقاد العرب الجُذْد هذا المصطلح، ضمن هذه اللغة العربية الجديدة، ترجمة جميلة ودالة على المعنى الأصلي في اللغة الفرنسية تحت مصطلح «التأصّل».

وإنّ الذي يعنينا في هذه المسألة اللطيفة هو المفهوم لا المصطلح؛ فالمصطلحات حتى في العهد الراهن كثيراً ما تختلف ألفاظها بالقياس إلى المفاهيم التي تطلّ، في حقيقتها، واحدة، مثل السمة، بالقياس إلى العلامة، والدليل؛ ومثل السيميائية بالقياس إلى السميولوجيا، والسيميائية؛ ومثل الحيز بالقياس إلى الفضاء، وهلمّ جرّاً... فإنّ يُطلق على مفهوم تبادُل التأثير

بين النصوص وتفاعُلها في الكتابة مصطلح «السرقات»، «أو السرقة الأدبية»، كما يطلق عليها ذلك جان جيرودو، امرّ وارذ... ولذلك يمكن أن نطلق على أيّ مفهوم، في غضمّ الاختلالات القائمة بين المنظرين في اختيار مصطلحاتهم: أكثر من مصطلح لو شئنا²⁹³ لكن جرى الأمر، في العهد الراهن، على اصطناع المصطلح الذي أطلقه الحداثيون الفرنسيون على الرغم من أنّ النقاد الفرنسيين هم أنفسهم، قبل ظهور الحداثة الأدبية، كانوا يتعاملون مع هذا المفهوم من قبل تحت مصطلح «السرقة الأدبية» («le vol littéraire»)، والتعلّي عن سابقه خلفه والتراجعه في مجال اللّغة الجديدة (La néologie). وأمّا أن يكون الناس، غربا وشرقا، لم يفكروا قطّ في أصل هذه النظرية الأدبية قبلها فلا يعني ذلك إلاّ المكابرة!...

على أنّ الناس كثيراً ما يتسرّعون في نسبة القضايا، أو النظريات، إلى غير أصحابها، ربما لشهرة الآخر على الأوّل، فقديمًا كان مشاهير الشعراء العرب، أمثال جرير، والفرزدق، ربما استولوا على أبيات تعجبهم لشعراء آخرين مغمورين، أو غير مغمورين، لينون عليها قصائدهم، وكانوا يطلقون على ذلك مصطلح «الانتحال»²⁹⁴ نقول: إنّ نظرية الناس نفسها التي

293- كلّما كان المصطلح لائق بروح فقه المستعمل فيها، مرتبًا من لفظ واحد كان أسرى على الألسنة، وأسرع إلى استعمال الأعلام. غير أنّ هذا الأمر ليس من السياسة بحيث إذا أنشأ منظر مصطلحًا ونحّاه عليه الناس واستراحوا به لا يزال الخلاف بينهم بين المنظرين مشاوي وشاوي...
294- ألحج الرواة على أنّ جريرا انتحل بيتين للشعراء المغمورين فقصهما إلى إحدى قصائده أشدّة إعجابها بهما، وتحول ذكر صاحبهما، وهما:

بَنَ الدِّينَ حَفْوَ بَنِكَ عَدُوًّا وَشَلَّ مَبِكَ لَا يَرَالُ مَسِيًّا
عَيْشُ مَنْ خَرَطَ وَدَلَّ لِي: مَا فَا لَقِيَتْ مِنْ أَقْوَى، وَاقْبَا؟
إِذَا حَذَرَ الْهَيْبَةَ، مَعْلًا، بِصَعْبِ سَبْتِهَا إِلَى جَرِيرِ الصَّلَا... فَيُفْلِنُ الْبَيْتُ مِنَ الرُّقَا وَالْقَدَا مَا لَا يَنْبَغِيهَا إِلَّا
دُونَهُ الْبُورُ، وَهَبَ الْقَسَمَ الْعَلِيلُ، فَكَيْفَ يَكْرَهُانَ لَمَنْ يَقُولُ:
مَحْضَ فُطْرَتِ بَنِكَ مِنْ تَغْيِيرٍ فَلَا كَلِمَا يَعْتَدُ، وَلَا كَلَامَا

عاجلها الحداثيون الفرنسيون، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، لم تدل عليهم من السماء، ولا نجمت لهم من الثرى؛ بل كان سبقهم إلى ذلك الروائي والنقاد الفرنسي جان جيروودو (Jean Giraudoux, 1882-1944) حين قال: «إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب، بامتناء الأول منها المجهول على كل حال».²⁹⁷

فهذا القول هنا، وهو لجان جيروودو، يثبت أنه هو صاحب نظرية الناص في الأدب الفرنسي، إن لم يكن، هو أيضاً، سبقه آخر، أو آخرون، تأسس هذه الفكرة، لا جوليا كريستيفا وأصحابها، وإن لم يُطلق عليها، هو أيضاً، مصطلح «الناصر» حين كان يتحدث عن فكرة السرقة الأدبية («Le vol littéraire»)²⁹⁸. وما يقوله رولان بارت (Roland Barthes) عن ذلك ليس إلا أن «كل نص، هو ناص، وذلك على نحو تتمثل فيه كل النصوص الأخر».²⁹⁹ تعريف بارت لا يختلف عن مضمون مقولة جيروودو «السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب». في حين عرّف معجم «لاروس» مفهوم الناص على أنه «مجموعة من العلاقات التي يمارسها نص، ولاسيما نص أدبي، مع نص آخر أو مع نصوص أخرى، سواء على مستوى إبداعه (إمّا بالإحالة المباشرة عليه، وإمّا

وقد زعمت الرواة أنه اتهم أيضاً بأنه جباناً لقتل الصوي. في حين أن الفرزدق سطا على بيت جميل فاحله غلاباً، ولم يزل جميل من به، وهو:

ترى الناس ما سرنا يسرون خلفاً وإن لم يوسنا إلى فاس وقفوا

ينظر ابن رشت، المصنف، 2: 213-215، وعلى بن عبد العزيز المرحان، الوساطة بين النصي ونصومه، ص. 192 وما بعدها.

297 - ومن العبارة باللغة الفرنسية:

«Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue». Jean Giraudoux, in «Grand» Robert, Plagiat.

298 - Le petit Robert, Plagiat.

299 - R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 998.

بالسرقة منه، وإما بالتلميح إليه، وإما بمعارضته، إلخ)، أو على مستوى قراءته وفهمه، وذلك بالتقريبات (Rapprochements) التي يحدّثها في القارئ.³⁰⁰ ولم يتأت عنه تعريف معجم «روبير الصغير» الذي أجادنا بشأن ذي بال وهو تاريخ ميلاد هذا المصطلح الذي كان عام 1958³⁰¹ بفرنسا.

وإذا كان كلٌّ من تعريف بارط، ومعجم «لاروس الموسوعي» يُقرّ بـ«إباحة» السرقة لدى تديج أي نص أدبي، كما يبيح المعارضة، والتلميح والإشارة، أفلا يكون الحدّاثون الفرنسيون، نتيجة لذلك، هم أيضاً، منظّون بالسرقة التقنيّة حين أخذوا هذا المعنى من جان جيرودو وسوّاه فلم يشيروا إليه وهو أسبق منهم إلى تأسيس فكرة الناصّ، وذلك حين أطلقوا على السرقات الأدبيّة مصطلحاً جديداً هو الناصّ (Intertextualité). فلقد زعم الرجل أنّ كلّ الكتابات مسروقة بعضها من بعض ما عدا الكتابات الأولى، على الرغم من أنّ الكتابات الأولى، هي نفسها، في منظورنا، مأخوذة غالباً مما كان قبلاً، وإن لم نستطع معرفة المصادر والأصول التي انبثقت عنها، كما وقع للبكاء على الأطلال التي بكاهها امرؤ القيس في مطلع معلقته، وهو الذي لم يزد، في الحقيقة، على أن حاكى شاعراً عربياً قديماً هو ابن خزام، الذي كان بكاهها قبله... ولو لم يكشف لنا امرؤ القيس نفسه على أنه لم يزد على أن كرّس تقليد هذا البكاء على الأطلال الذي كان جاءه قبله الشاعر ابن حذام الذي لا يعرف التاريخ عنه شيئاً، فما عرّف أحد أنّ امرؤ القيس وقع له الناصّ مع هذا الشاعر العربي القديم.³⁰² لكنّ ما يُدْرِينَا؟ لقد يكون

300 - Larousse. Dictionnaire encyclopédique illustré, Intertextualité, Paris, 1999

301 - Cf Le petit Robert, Intertextualité.

302 - بظر عبد الملك مرتاض، السبع الملقّات، مقارنة سيميائية أنثروبولوجية، ص. 38-39.

ابن حذام نفسه لم يزد على أن كرم تقليداً شعرياً كان ضارباً قبله في جرّان الزمن، وأخيراً القاريغ.³⁰³

ذلك، وإلا لـد كـنا قـلـمـنا بـحـثاً عـنـواله «في نظرية النقد الأدبي» إلى ندوة النقد الحدائي التي انعقدت بجامعة صنعاء منتهى سنة ست وثمانين وتسعمائة والف.³⁰⁴ وقد كـنا حـاولـنا إـثبات صـلة السـرقـات الشـعـريـة بنـظـريـة النـاصـ. غـير أن الصديق جابر عصفور ناقشنا بعد إلقاء البحث، من بين مناقشين آخرين، فزعم أن السـرقـات الشـعـريـة لا يـبـغـي أن تـكـون لـها عـلاـقـة بنـظـريـة النـاصـ. وقـد قـدّم هـذا الفـاضـل طائفة من الـاعـتـراضـات تحـاول كـلّـها إـبعـاذ السـرقـات الشـعـريـة المـعـروفـة في النـقد العـربـي من مـجال النـاصـة. ويـدّو أن جـابـر عـصـفـور كان يـريد أن يـجـرد النـقد العـربـي القـديم من أهـم ما فيه، أو من بـعض ما فيه عـلى الأـقل، وذلك حين نفى، عـلى سـبـيل القـطـع، أن يـكـون هـذا النـقد تـاـول مـالـة النـاصـة بـشـكـل ما. ولـكـنا، وبعـد تأمل وتـدبّر وإعـادـة قـراءـة القـاد العـرب الأـلقـمـين وعـلى رأسـهم، في هـذه المـالـة، عـلي بن عـبـد العـزـيز الجـرجـاني، وبعـد حـديث ثـانـي مع الصـديـق عـبـد اللـه القـداسـي، وبعـد الإـطـلاع عـلى درـاسة صـيري حـالـفـت الـتي أوـمـأنا إـلـيـها في بـعض هـذا القـصـل، اقـنـعـنا بأنّ العـرب عـرفـوا فـكـرة النـاصـ في مـفـهـومـها وإـبعـادها وبـعض وظائـفها؛ وإـكـما لاقـم، أو أعـجـزهم، أن يـصـطـفـعوا المـصـطـلـح العـربـي نـفـسـه الـذي لم تـسـعـمـله جـوليا كـريـسـتـفا ورولان بارط إلّا في الثـلـث الأـخـير من القـرن العـشـرين.

303- رحمت المروّة أنّ هذا الشاعر القديم من طين: قال السيوطي: طوهر رجل من طين، لم يسمع شعره فدي يكن فيه، ولا شعراً من هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس: «انزهر في علوم الدنيا وأبرعها»، 2- 476.
304- من الذين حصروا هذه الفكرة من نقاد العرب مغرباً ومشرقاً: محمد برادة، عبد الملك مرتضى، عبد السلام اللدي، جابر عصفور، هر القيس إسماعيل، صلاح فضل، عبد المحسن ضه بقر، وهب روبه، كمال أبو ديب، عبد الله القداسي، عبد الحميد اللالغ وهو عظيم الدعوة...

ونحن إنما اللغتنا إلى النقد العربي القديم نحاول أن نستبط منه بعض الملاحظات والأحكام والأفكار غيرةً منا على هذا النقد من وجهة، وحرصاً منا على معرفة حقيقة هذه الإشكالية من وجهة أخرى. ذلك بأنه لا ينبغي أن نعقّ تراثنا النقديّ الكبير بالمصارعة إلى إنكار بعض الأصول التي يمكن أن تغدّ جليراً من جذور النظريات النقدية الحديثة، ومنها فكرة السرقات التي شغلت النقاد العرب الألعين. كما لا ينبغي أن نحمل هذا النقد ما لا يحتمل، ونقول ما لم يقل، من نظريات فرغم أنه عرف كل شيء على النحو الذي وصلت إليه النظريات النقدية المعاصرة في الغرب من تطوّر مثير. وإذن، فلا هذا، ولا ذاك. وذلك هو الوجه الذي نتجح نحن إليه من التفكير في هذه المسألة اللطيفة. فعندما يقول الجرجاني في حيرة وسُمود معترضاً على الذين كانوا يُسرِّقون الشعراء حين يتخلّون في بعض الأفكار والألفاظ، وهو يعلّق على ورود لفظة في بيت شعر متأخر اسمها متقدم، بأنها « مشهورة مبتدلة، فإن كانت مسروقة، فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأن الألفاظ منقولة متداولة »، لذلك لا يعني إلا أن الجرجاني كان يفكر في التناص حين رفض السرقات الشعرية... وعندما يقول الجاحظ إن هناك معاني تنازعها الشعراء ليعبر كل بنسج معين من اللغة قائلاً: « كالمعنى الذي تنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم... »، لذلك لا يعني شيئاً غير التفكير في إجراء التناص الذي يتبادل من خلاله الشعراء الأفكار والألفاظ. ولا يقال إلا نحو ذلك في مقولة ابن خلدون التي استشهدنا بها آنفاً.³⁰⁵

305- تناول مسألة السرقات الأدبية عبد القاهر المرحلي في موضعين على الأقل من كتابه: «دلائل الإعجاز»، ص. 360، 369. الفقرة، 1366، ط. 3. تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا، ثم في موضعين آخرين على الأقل من كتابه الآخر: «أسرار البلاغة»، ص. 1297، 1384. غنى أحمد مصطفى المرصفي، الفقرة، 1932.

إنّا لو عزفنا عن الفكر النقديّ العربيّ، وجئنا إلى الفكر النقديّ العربيّ المعاصر، لأبهرنا أمام دروبه ومجاهله. ومثل هذا السلوك العقيم العاقب معاً، سيدفع بنا إلى الانتحار الفكريّ؛ لأنه سيجعلنا قوماً دون هويّة، وأدباء دون أدب، ونقاداً دون نقد. بل لد يدلع بنا إلى اتّخاذ الانقطاع العربيّ سبيلاً نلصقها، ولعلّاً نحمده خدّاً؛ لإذا نحن لا نكون أكثر من صورة لغيرنا، فبنا. لا أكثر ولا أقلّ.

إنّ نظريّة الناصّ ليست وحيّاً نزل من السماء على أهل الغرب؛ وإنما هي فكرة طائفة، موضوعها الهواء، وغايتها إثبات شيء غير موجود، وغير مُقرّ به أصلاً، وذلك ما حاوله بعض النقاد العرب الأقدمون حين عدّوا الأفكار مشتركة بين الشعراء جميعاً ليجازعوها دون أن يكون أحدٌ منهم أولى بها من سواه، فتُزَيّ إليه... وألها لا تعدو أن تكون مطروحة في الطريق؛ وأنّ الألفاظ متقلّبة متداوَلة بين الأدباء؛ وأنّ الكتابة تأتي بعد نسيان النصوص الأدبيّة المفقودة، وهلمّ جرّاً لما يشكّل الأسس الكبرى لنظريّة الناصّ الغربيّة التي تنفي الصلة المباشرة الصريحة بين نصّ ونصّ وآخر، على الرغم من لبّوها في اللأوعي، وفي أشات الذائكة؛ فنظّل العلاقة بين نصّ ونصّ آخر غائمة غائمة من العصور التحكّم فيها بالإثبات واليقين. إنّه لا تحاول أن تلتفت إلى النصّ، أو النصوص الأدبيّة التي يمكن أن يكون هذا المبدع أو ذاك استلهاها، من حيث يشعرا، أو من حيث لا يشعرا؛ إذ ليست تلك غايتهما. ونتيجة لذلك فهي نظريّة تقوم على الخراض شيء غائب موجود داخل شيء حاضر، هو النصّ الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبيّة النهائيّة.

ثانياً - مفهوم السرقات في النقد العربي القديم،

لعلَّ أوَّل من اصطلح مصطلح «السرقات» وبلور مفهومه في النقد العربي القديم، تحدث عنه، وأرسى مبادئ من أسسه، وتوسَّع فيه حتى اختصه بحيز واسع من تذكيره، أن يكون هو عليّ بن العزيز الجرجاني المتوفى في سادس ذي الحجة عام 392 للهجرة. فقد تناول هذه المسألة من جميع أقطارها، ولاحظ وجود أفكار كثيرة مشتركة بين الناس كشبه العربي كل جيل بالشمس، والبدر؛ وكلّ جواد «باليث والبحر، والبليد البطيء الإدراك بالحجر والخمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المتهم بالمخبول في حورته»،³⁰⁶ وهلمَّ جرّاً.

إنّا كنّا أوّماً إلى أن الإبداع، في وهم معظم النقاد العرب الأقدمين، لم يكن منصرفاً إلّا إلى الشعر وحده. فالكتب النقدية الشهيرة ألفها أصحابها كلّها عن الشعر، لا عن النثر، كما نعلم؛ وذلك على الرغم من أن الجماعين أمثال أبي عثمان الجاحظ، وأبي العباس المبرد، وأبي علي القالي، وأبي محمد عبد الله بن قتيبة، وأحمد بن عبد ربه، عُنُوا، في الحقيقة، بالشعر كما عُنُوا بالنثر. غير أن النقاد العرب القدماء ظلّوا مُصِرِّين على الاحتفاء بالتصنّ الشعريّ وحده في معظم أطوارهم، وذلك على المستويين النظريّ والتطبيقيّ جميعاً. بل إننا نلقي المختارات من النصوص الأدبية نفسها كانت تتركز على الشعر أكثر من ارتكازها على النثر، كما يمثّل ذلك في مختارات حماسة أبي تمام، والمفضليات، والأصمعيّات، وجمهرة أشعار العرب. يضاف إلى ذلك

306- المرحاض، الوساطة بين النثر والحسنة، ص 183.

ظهور كتب النقد الأولى مثل «طبقات لحول الشعراء» لـ محمد بن سلام الجمحي، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«نقد الشعر» لـ قدامة بن جعفر (وإن كان ألف كتاباً آخر عنوانه: «نقد الشعر»)، و«جهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيح المصلي القهرواني، وذلك كله على الرغم من الاعتراف الرسمي بوجود عيون من النثر الأدبي القديم خصوصاً ما جاء من نصوص الخطابة، والترسل، والأحاديث، ثم أخيراً المقامات...

ولولا طائفة من الجماعين العرب، ومنهم من ذكرنا في الفقرة السابقة، لضاعت علينا تلك النصوص النثرية الرائعة الجمال، المبقرة السخ. ولعلّ انصباب العناية بالشعر أكثر من النثر يعود إلى شيوع ظاهرة نقدية معروفة مرت بها كثير من الآداب القديمة الكبرى، ومنها الأدب الإغريقي، واللاتيني، والفارسي حيث إنّ القدامى كانوا يفتنون الشعر وحده هو الأدب الحق. فلم يكن الأدب العربي القديم بدعاً من أصنائه في العالم.

ولحسبنا الآن، من خلال إجابتنا عن السؤال الثاني، أو الأسئلة التالية للسؤال الأول المطروح، أجبت، على نحو أو على آخر، عن هذا السؤال. فالسرقات الشعرية كانت في منظور القدماء هي المجال الأرحب الذي يجب الخوض فيه. أي كان المجال الرسمي للنشاط الخيالي كان وفقاً، في تصوّرهم، على الشعر وحده، ففرقوا عن شأن الأدباء الآخرين الذين كانوا يمارسون أجناساً أدبية أخرى ومنها الخطابة. وذلك موقفاً منهم محيراً، ذلك بأن الخطباء ومن في حكمهم لم يكونوا، هم أيضاً، في حصانة من التسلط التاصي عليهم،

إذ لا نستطيع أن نُبرِّتهم من هذا السِّلَط الجَهولِ الصَّاحِبِ، وأنهم، حتّى، كانوا يردّدون عبارات وأفكاراً: إمّا أنهم كانوا قد حفظوها، وإمّا أنّها تُوسِّيتُ في متاهات ذواكرهم فكانت تتألّ عليهم اتّيحالاً لدى صرف الوهم إلى تناول الخطابة، أو معالجة الكتابة، أو ممارسة التفكير، من حيث لم يكونوا يتكلّفون.

وإذن، فما السَّرقاتُ الشعرية، تارة أخرى؟

إنّها، مع التجاوز في التعبير، والتسامح في التعريف: اقتباس خفيّ أو ظاهر لللفظ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً. (في حين أنّ الناصّ هو استبدال نصوص سابقة بنصّ حاضر دون قصد...). ولعلّ الأمثلة التي كنّا أحلّا عليها وحلّلنا منها جانباً، في بعض هذا الفصل، كفيلة بأن تُعطى فكرة عامّة للقارئ غير المتخصّص. أمّا القراء المتخصّصون لمثل هذا التعريف لم يُسَقِّ إلى أمثالهم.

وبناءً على أنّ الشعراء لم يكونوا يُقرّون بسرّاقم إلاّ في أطوار نادرة جدّاً لا ينبغي لها أن تقوم حجةً في هذا الأمر (وإنّما التّقاد هم الذين كانوا يَتهمّونهم بسرقة أفكار شعراء آخرين وألفاظهم في تحامّل باد، وادّعاء مبالغ فيه)، فإنّ سلوك هؤلاء الشعراء لا يعني، في رأينا، شيئاً غير الوقوع فيما يطلق عليه السِّمّانيون: مصطلح «الناصر».

وقد يكون من الأمثل، في هذا الوطن، أن نكرّر طرح السؤال عن مفهوم الناصر: ما هو؟ وعلام يقوم؟

والناصر، مع التسامح في التعريف، والتبسيط في التعبير أيضاً، هو الوقوع في حال تجعل المدع يقتبس أو يضمّن ألفاظاً أو أفكاراً كان اتّهمها

في وقت سابق ما، دون وعي صراح بهذا الأخذ الواقع عليه من مجاهل
ذاكرته، وغلباها وغبه. لمفهوم التاصّ يعني ضرورة الإلزام بنسبة الإبداع
لكلّ ما يكتبه كاتب، أو يشعر شاعر، ليس إلّا ثغرة من ثغرات القراءات أو
السّماعات السابقة للمبدع. فهو محكوم عليه باجترار ثقافة أدبيّة تعامل معها
بالقراءة أو الاستماع من قبل، فهي تسلّطة عليه ولو لم يُرد ذلك. وهي تقع
في كتاباته ولو لم يشعر بذلك. وإذا كان السّمّائيون يعتبرون للمبدعين في
نظرية التاصّ بحث يبيحون لهم إلزامه نصوص على أنقاض نصوص آخر غير
معروفة المصاحب؛ فإنّ الشعراء العرب، هم أيضاً، لم يكونوا يُقرّون بأنهم
كانوا ياعدون صراحةً ممّن تقدّمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين؛ كما
قرّر ذلك الجاحظ حين ذهب إلى أنّهم ربما كانوا يُنكرون أنّهم سمعوا بذلك
المعنى قطّ. ٣٥٧

وَيَحْتَلِلُ إِلَيْنَا أَنَّ لِقَاءَ النَّقَادِ الْعَرَبِ ظَلَمُوا بِحُجُومِ حَوْلِ هَذَا الْمَقْهُومِ -
الَّذِي هُوَ الصَّاحِبُ- وَلَكِنَّهُمْ لَمْ يَتَعَمَّقُوا فِي بَحْثِهِ، فَلَمْ يَسْتَطِيعُوا، لِنَجِةٍ لِدَلِكِ،
مَجَاوِزَةِ الْمَصْطَلَحِ التَّهْجِيّ الَّذِي وَضَعُوهُ أَوَّلَ الْأَمْرِ، إِلَى مَصْطَلَحِ آدَبِيٍّ أَدَقِّ
وَأَشْمَلٍ وَأَدَلِّ. وَمِنَ الْآيَاتِ عَلَى ذَلِكَ أَنَّنَا نَلْقَى عَلِيَّ بْنَ عَبْدِ الْعَزِيزِ الْجُرْجَانِيَّ
لَا يَزَالُ يَقَرِّرُ، فِي شَيْءٍ مِنَ الْخَبَرَةِ وَالشُّعُودِ، بِأَنَّهُ كَثِيرًا مَا ادَّعَاهُ بَعْضُ النَّقَادِ
الْأَقْدَمِينَ مِنْ تَأَثُّرِ شُعْرَاءَ بَآخَرِينَ تَأَثُّرٌ تَقْلِيدِيٌّ وَمَحَاكَاةٌ لَمْ يَكُنْ إِلَّا مِنْ قَبِيلِ
الْحَالِ.^{٢٥٥} وَقَدْ عَلَّقَ الشَّيْخُ مَرَّةً عَلَى بَعْضِ هَذِهِ السَّرَقَاتِ الشُّعْرِيَّةِ الْمَزْعُومَةِ
لِقَالَ فِي شَيْءٍ مِنَ الصَّرَامَةِ بَادٍ: «فَإِنْ كَانَ هَذَا مَسْرُوعًا، فَالْكَلَامُ كُلُّهُ

307- ينظر المحاضر، ص ٢٠٠.

308- علي بن عبد الله الطبرستاني، م.م. - م.م. 209 وما بعدها.

كان شهيراً أيضاً، مهما تكن درجة التشابه ضعيفة بل واضحة. فكان أولئك النقاد يشغلون أذهانهم بهذه القشور عوض تحليل النصّ الشعريّ وتفجير مكامن جماله من داخله. وقد ظاهروهم على ذلك ما يوجد في الشعر العربيّ القديم، بعامة، من وضوح وبساطة ومباشرة؛ فكانت هذه الحال، إذن، لما أغرى أولئك النقاد بالاشتغال بمثل هذه المناهات السطحية القائمة على مجرد الحفظ والمتابعة، والعزوف عن تحليل النصّ الشعريّ تحليلاً أدبياً يحاول استفاد طلاله الجمالية، وقيمه الفنية...

والمخزن في هذا الأمر، أنّ أولئك النقاد (والحق أنّ أسماءهم لم تصلنا جميعاً حيث إنّ كثيراً منهم، فيما يبدو، ظلّوا يمجزون بالمناظرة والمذاكرة، ولم يجرعوا على تدوين أفكارهم وآرائهم بالكتاب، وإنما وصلنا بعض ما دوّن الذين أوامنا إلى بعض أسمائهم؛ ومنهم من لم يكن قصاراً إلاّ الاشتغال بمتابعة لغة بعض الشعراء الكبار والبحث عن آثار لها فيما قبله، ليحكم بمجرد وجود اسمعالم مشابه أو مماثل لبعض ألفاظ تلك اللغة، ليسارع إلى الحكم بسرعة الثاني من الأوّل، في تمحلّ وتصفّ باديتين) أقول: إنّ أولئك النقاد كانوا والفقين من مساعيهم النقدية يبحث إنّ الشاعر الذي كانوا يفرضون له، كانوا أوّل ما يأتون، أو من أوّل ما يأتون، أن يعمدوا إلى موازنة الألفاظ التي وردت في أشعار من سبقوه؛ ولا يمجزون بذلك حتى يجاوزوها إلى المعاني. وويل لشاعر ورد في شعره شيء من معنى كان شاعر سابق طرّقه، على نحو ما، قبله!

وحى عليّ بن عبد العزيز الجرجاني الذي كان معتدلاً في التعامل مع السرقات الشعرية، فقرر أنّ هناك أفكاراً كثيرة مشتركة بين الناس، وأنّ الألفاظ مطروحة في المعاجم، وهي ملكٌ مُشاع بينهم جميعاً، لمجده، مع ذلك، يقع في الفخ حين يعمد إلى الجانب التطبيقيّ ليعزو أبياتاً إلى أبيات أخرى، ويربط شعر الآخر بالأوّل، ولو لم تكن له علاقة واضحة به.³¹¹

إنّ اصطناع مصطلح «السرقة» يقتضي عقوبة أخلاقية وقانونية؛ ذلك بأنّ السارق، في جميع الشرائع والأعراف والقوانين، يستوجب العقوبة. فقد عدّ التقادّ العرب القدماء كلّ شاعر استلهم فكرةً من شاعر آخر، سابق عليه أو معاصر له، عفوّاً أو قصداً من السّاطين على ملكيّة سواهم دون إعلان ذلك، فهو، إذن، من المجرمين، أو اللّصوص في أحسن الأحوال! من أجل ذلك نحن لا نوافق على هذا المصطلح، وننقّده إهانة للشعراء والأدباء، وأنّه لا يحمل الحقيقة في بعدها الأدبيّ والأخلاقيّ معاً، وذلك على الرغم من أنّ هذه القضية أمت في دقة التاريخ، وانتهت بموت أصحابها؛ إذ نحن المعاصرين، أدباءً ونقاداً، لا نجنح إلى هذا التهجين الذي لا يتلاءم مع التقاليد الحضاريّة لعصرنا.

وإذن، لما لم ثبت اليّنة الدائمة على نقل شاعرٍ من شاعر آخر بطريقة عارية ومبتلدة، لأنّ أيّ شاعر حرٌّ في طرق مجال الأفكار، وفي استعمال الألفاظ الأبهكار، وغير الأبهكار؛ طالما كانت اللّغة والأفكار معاً موروثاً اجتماعيّاً وحضاريّاً مشتركاً بين الناس طرّاً.

311- بطر. ج. 1، ص 206-207.

ولعلّ من أغرب النماذج المتكلّفة لما كان الأقدمون يُقدّونه من
السّرقات الشعرية، والتي يُفتّحها عليّ بن عبد العزيز الجرجاني «من لطيف
السّرق»³¹² ونظّمهم بيتاً لأبي الطيّب المتبي بيت آخر لأبي الشّيص؛ ثمّ ربط
هذين البيتين الاثنين من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببيتين لأبي نواس:³¹³

يقول أبو الطيّب:

أحبه، وأحبّ إليه ملامّة
إنّ الملامّة فيه من أعدائه³¹⁴

ويقول أبو الشّيص:

أجد الملامّة في هوائك لذينة
حبّاً لذكرك، فلنلتمني اللّوم³¹⁵

ويقول أبو نواس:

إذا غاديتني بصّوح عدلٍ
لممزوجاً بسمية الحبيب
لأني لا أعثّ اللّوم فيه
عليك، إذا فعلت، من الذّلّوب³¹⁶

فعلى الرغم من أنّ الجرجاني يقيم سرقة أبي الطيّب المزعومة على قلب
المعنى (ونلاحظ أنّ التّاحص، هو أيضاً، يقوم على التشابه والتماثل، كما يقوم

312- م.م.، 1. ص. 206.

313- م.م.

314- ديوان المتنبي، شرح الطبراني، 1. 29.

315- كان أبو الشّيص، فيما يذكر أبو نرجس الأصفهاني، بعد أبيها منها هذا البيت من أجل شعره. وبعد هذا البيت لم يزل:

أشبهت أفعالي مصيرت أسهم
بك كاذب حظي منك حظي منهم

أخضر الأمان، نشر دار الثقافة، بيروت، ط. 5، 1981.

هذا، والاسم الكامل لأبي الشّيص هو أبو جعفر محمد بن رزّين بن سليمان بن عيسى بن عثّل، وعلى أنّ هناك اختلافاً في سلسلة أسماءه. وكان معاصراً لأبي نواس، وصلى بن الوليد، وأنتجع، فأحله ذكره.

316- م.م.، 1. 206-207. ذلك، ورواية ديوان: «هشّوبه»، بدل: «مصروحة»، و«المعلّ»، بدل: «الزّوبه».

يراجع ديوان أبي نواس، ص. 254. شرح وتحليل أحمد عبد الطّيب الفزّلي، دار الفكر العربي، بيروت، 1953.

على التضاد والتعارض) بالقياس إلى أبي الشيص، إلا أن ذهابه إلى أن أصل الفكرة لأبي نواس، هو تأكيد للتهمة. (ولحن اصطعنا، هنا، مصطلح «التهمة» وهو مصطلح قانوني لصداً حتى يتجانس مع مصطلح «السرقه»).

والأ حين تتأمل التصوص الشعرية الثلاثة تجد كل واحد منها يتناول فكرة ليست بالضرورة هي التي تُتَوَلَّتْ في البيتين الآخرين:

فالأولى، أن أبا العتّاب يصطع الاستهزام الإنكاري في نسجه الشعري، فيعجب كيف يجوز الجمع بين حبّ هذا الحبيب، وقبول الملامة فيه؛ في حين أن أبا الشيص لا يصطع لا استهزاماً ولا تعجباً؛ وإنما يقرّر الفكرة في صياغة رنية فيرى أن الملامة في حبّ هذه الفتاة للبهمة؛ فليُنه اللوم في ذلك ما شاء الله لهم أن يلوموه. فاللغة لديه للجان الثتان: لغة في الحب، ولغة في اللوم.

وإذا كان الأقدمون لاحظوا أن «السرقه» هنا تقوم على مناقضة بيت أبي الشيص، فإنّ الذي لاقم أن يلاحظوه هو البرهنة الساطعة على وجود هذه المناقضة.

والثانية، أن أبا العتّاب إنما يخاطب حبيباً مطلقاً، في حين أن أبا الشيص يخاطب حبيبة له بعينها. وعلى أن الثاوتين قد لا يجدون في هذا التناقض ما يُبعد البيت الأول عن الآخر. وليكن! مادام ذلك غير كافٍ للدحض والدفع.

والثالثة، كيف يمكن الجزم بأن أبا العتّاب «سرق» من أبي الشيص؟ وما حجة الأقدمين على ذلك غير ورود ألفاظ متعائلة مثل «الحب»، و«اللوم» في البيتين اللّتين؟ أو وقوع الخلاف على الخلاف، كما يقول أبو

الطيب المتى نفسه. فهل إذا ذُكر ذَكَرَ بعدهما هذين اللَّفْظَيْنِ في بيت واحد من شعره، أو في جملة واحدة من كلامه، غَدَ سارقاً، أيضاً؟

والرابعة، أنَّ بيت أبي الشَّيْصِ اِرْقَى، في الحقيقة، صباغة، وأجل سنجاً، وأصدق عاطفةً، وأناى عن الكُلفة، وأبعد عن التصنع، وأدق إلى الشعرية من بيت أبي الطَّيِّبِ الَّذِي نلحظ عليه شيئاً من التَّكَلُّفِ كثيراً، وتقرير الفكرة بطريقة غير شعرية، في رأينا، أي بطريقة تقوم على استصمال الاحترافية في تدبيج الكلام، أكثر مما تقوم على الصِّدْقِ الفَنِيِّ، والأسر الشعرية. إنَّ بيت أبي الطَّيِّبِ قد لا يكون ذا شأن كبير في معجم الشعرية، في حين أنَّ بيت أبي الشَّيْصِ، كما نرى نحن على الأُلَّ، قد يكون الصق بالشعرية وأجدر بالانتماء إليها؛ وإثنا لا، لما شأن الأعداء، ونحن نصرف الوهم إلى بيت أبي الطَّيِّبِ، وذكَّره في معرض الحديث عن ذكر الحبيب؟ ألم يكن من الأولى الحديث هنا عن العدال، كما جرت عادة الشعراء الغزلين العرب أن يعبروا؟ وكيف يجوز القرن بين اللوم الذي هو أصلاً للأصدقاء بوقفه على الأعداء؟ إنَّ العدوَّ الحائق الناقى لا يلوم، ولكنه يهاجم ويعادي. فالفكرة في حدِّ ذاتها لا ينبغي لها، من الوجهة المنطقية، أن تستقيم.

ويُعدَّ «الجزء الغزلي»، الذي منه هذا البيت الذي هو، في الأصل، من قصيدة طويلة لأبي الطَّيِّبِ، من أسوأ شعره وأبرده وأثقله وأحفظه بالتَّكَلُّفِ. ولعلَّ العلَّة في كلِّ ذلك أنَّ سيف الدولة كان قد تلقَّى أحياناً غزلية رقيقة من شيخه أبي ذرَّ سهل بن محمد الكاتب مطلعها:

يا لائمي كَفَّ الملام عن السذي أضناه طولُ سقامه وشقاته³¹⁷

فطلب إلى أبي الطيب أن يميزها. فكانت هذه الأبيات الغزلية التي
 أملاها الموقف المقروض على عميد الشعراء العرب لوضاً. ولعل قريته لم
 تكن متأهبة لقول الشعر في تلك اللحظة فبدأ عليها الكلال. والحق أن
 زُخرف القول لم يسقم لأبي الطيب إلا حين خلص إلى المدح، حقل
 اختصاصه، فأبدع وأجاد.

فأبو ذرّ سهل بن محمد الكاتب دَبَّج قصيدته في لحظة زخم، وموقف
 صدق، أي أن الشعر هو الذي جاء إليه، ولم يذهب هو إليه كما اضطرّ أبو
 الطيّب المنتهي؛ فجاءت قصيدة أبي ذرّ جميلة (ولحن هنا مضطرون إلى إصدار
 حكم القيمة مادامنا نعالج مسألة تاريخية، لا مسألة نصية، وبينهما فرق). أمّا
 أبو الطيّب فقد فُرض عليه موقف من الخارج ربما لم يكن مهياً له نفسياً؛
 فجاءت هذه المقامة الغزلية قليلة تمكس نفل نفسه، وكلال طبعه، ونضوب
 غُرْبِهِ، في تلك اللحظة التي لم تكن تمثّل، بالقياس إليه، تجربة شعرية تابعة من
 وجدانه؛ وإنما أمر بالخوض في تلك التجربة الغريبة لمخاضها مُرَقِّعاً. وذلك
 من أسوأ المواقف وأقلها على القرعة التي يجب أن بدع حين تريد هي، لا
 حين يُلْبِصُها على ذلك آخرون.

والأخرى، أن يثنى أبي نواس لا علاقة لها، في حقيقة الأمر، لا ببيت
 أبي الطيّب، ولا ببيت أبي النخس معاً؛ فأبو نواس إنما يخاطب الساقية
 فليتمس منها أن تخرج الكأس بتسمية الحبيبة، جنان، ولا تخشى منه إذا علها
 على ذلك، لأنه لا يعدّ ذلك الفعل من الذنوب. ومن الآية على ذلك، أن
 رواية الديوان تختلف عن رواية علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي عوّض

«العدل» بـ«اللوم»³¹⁸، لِسَقِيمَ له (هو، أو من روى له البيت)، على البحر الذي كان يشاء من أمر وقوع هذا «اللوم» في الأبيات الشعرية الثلاثة.

يضاف إلى كلّ ذلك أنّ بقي أبي نواس يختلفان، من الوجهة الإيقاعية، عن بقي أبي الطّيب وأبي الشيص. والإيقاع في الشعر لا ينبغي أن يُلغى من الحسبان حين الحديث عن النّاص، أو السّرلة الأدبية.

وبعض الطّرف عن لفظ «اللّوم» الوارد في الديوان بلفظ «العدل»، فإنّ فكرة أبي نواس، ونسج بيته خصوصاً، يختلفان اختلافاً شديداً، فهو يُهَيِّبُ بصاحبه، أو بمالته بالصّبح، إذا صَبَحَتْه، أن تَمُزج الكأس بشيء من ذِكْرها، ولا تخشى من عدله نَيّاها على ذلك. في حين أنّ فكرة أبي الشيص تنهض على الفلذّ يلوم اللّاعين من أجل حبه لصاحبه، فلْيَلْعُه، إذن، اللّومُ اتّي، وآثان، شاموا لأنّ ذلك لن يزيده إلاّ استعذاباً لهذا الحب، والتداذاً برسيمه الجميل. أمّا بيت أبي الطّيب فشأنه غير ذلك. وحتى علاقة التّضادّ بين البيتين تبدو متكلفة.

إنّ وجود الفاظ مماثلة في بيتين، أو في عدّة أبيات، لا ينبغي له أن يكون مُجَزّئاً لاثهام شاعر لاحقٍ بأنه حاكى أو قلّد شاعراً سابقاً عليه، بل استرق أفكاره وألفاظه منه. ذلك بأنّ قدماء النّقاد تناسوا أنّ دلالة الألفاظ يجب أن تختلف من شاعر إلى آخر؛ وإلاّ لكان الناس اجتزءوا من اللّغة بما هو مدوّن في المعاجم منها، واستراحوا. وتفنّن، نارة أخراً، بلفظ «اللّوم» في الأبيات الثلاثة التي نحن بصدد الحديث عنها (ولسَلَمْ جدلاً بأنّ رواية

318- مراجع ديوان أبي نواس، ص. 254.

الجرجاني بيت أبي نواس هي أسلم من رواية الديوان، فيكون لفظ «اللوم» في مكانه حقاً، فإنه يتخذ له أسبقية دلالية في الأبيات الثلاثة:

— أبو الطيب يحب اللوم (أحبه وأحب فيه ملامه؟)؛

— وأبو الشيمس يتلذذ باللوم (أجد الملامة في هواك للبدعة)؛

— وأبو نواس لا يحب اللوم، ولا يتلذذ به، ولكنه يقبله فقط. وفكرة

أبي نواس بالفاظها موزعة في البيت كله، بل مرتبطة بيت سابق؛ في حين أن الفكرة في بيتي أبي الطيب وأبي الشيمس معطلة في الصدرين فقط.

ثم إن أبا نواس ينفي، وأبا الشيمس يقب، وأبا الطيب يتساءل.

ونتيجة لبعض هذه المقارلات على معرني الدلالة والنسج معاً، والتي استخلصناها من نسل النصوص الثلاثة وسبيلها جميعاً، فإن كل بيت من هذه الأبيات الثلاثة يركّز في وادٍ يختلف عن وادي البيت الآخر. إن مجرد الالتفات في استعمال الألفاظ بعينها لا ينبغي له أن يكون حجة في إصدار حكم لاطع في هذه المسألة الصعبة. فقد يجوز للفظ الواحد أن يتخذ مظاهر دلالية كثيرة إذا قُبض له شعراء أو كتاب قادرون على التعامل مع اللغة بعشق ولطف وحب وحنان.

لهل، إذن، مثل هذه الأمور التي كان القدماء يشغلون بها أنفسهم، ويُغنون بها عقولهم، مما يفيد في النقد، ويُثمر في الكتابة الأدبية، ويُخصب؟ إن الأفكار مطروحة في الطريق، كما يقول أبو عثمان الجاحظ، ولا مدعاة للتحويل من مثل هذه الالتفاتات التي تحدث بين الكتاب والشعراء من قريب

أو بعيد، عن قصد، أو عن انسياب عفوي؛ لأن المعاني التي تحملها الألفاظ
اللطيفة، ليست مغلقة إلا في ظاهر الأمر؛ وإلا فإن اللفظ الواحد، كما سلفت
الإشارة، يتخذ له سيرة من الدلالة خالصة له بالقياس إلى كل مبدع؛ فراه
يتحول ويتغير، بالنفي والإثبات، والتقديم والتأخير، والاستفهام البسيط،
والاستفهام الإنكاري، وهلم جراً مما لا يحصى من الأطوار والأحوال التي
تساور سبيل اللفظ الواحد في تعويجه التسجيّ فتجعل دلالاته تعدّد وهو
واحد، وتجدّد وهو ثابت، وتمتدّ وهو جامد.

وإنّا، وقد انتهى بنا الأمر إلى الإيماء إلى رأي الجاحظ المشهور عن
اللفظ والمعنى الذي يقرّر فيه أن «المعاني مطروحة في الطريق»³¹⁹ نود أن
نلاحظ أن هذه المقولة تنطوي على عكس ما يذهب إليه أصحاب فكرة
«السرفات الشعرية»؛ فإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق، وهي في
متناول جميع الناس، فما أولى أن لا يحاكي شاعرٌ شاعراً آخر، أو يقلّده، بلّة
أن يسرق منه. فالشعراء شركاء في المعاني، كما هم شركاء في الألفاظ، ومن
المبالغة التسرع في القضاء بسرفة الشاعر الثاني من الأوّل بمجرد التشابه بينهما
في تناول فكرة بعينها.

إن قضية السرفات الشعرية مسألة مربطة، في حقيقتها، بالموروث
الثقافي، وبما، يطلق علماء النفس «اللاوعي»، ويتوارد الخواطر، أو
بوقوع الحائر على الحائر، حسب تعبير الحنتي، قبل أي شيء. فهي، إذن،
قضية بسيطة ومعقدة في الوقت ذاته. فأمّا بساطتها فتأتي إليها من كونها

319- الجاحظ، المرحوم، ج. 3، 131.

مسألة تشاكّة تسمّم الهواء، والتفتح على أشعة النور؛ فهل الهواء الذي كان مبدعون قبلنا شموه، يحرم علينا نحن أن نشمّه من بعدهم؟ فإن شمتناه زعم الزاعمون أننا مقلّدون أو مسترقلون لذلك الهواء؟ إن الثقافة الموروثة ملك مشاع بين الناس كافة، فإن اغترف منها مغترف فلا ينبغي ذلك، بأي وجه، أنه هو من السارقين الساطين؛ ولكنه يعني فقط أنه هو أفاذ من ثقافة الأسلاف وبعض جهودهم. علينا، حيث، أن نتأمل قول المتأخر، ولحلّ قوة الخيال فيه، أو ضطه ونضوبه. فالأوّل إذا طرق فكرة ولم يكن فيها مبدعاً على النحو الذي برّعش العاطلة، وبوقط الشعور، وبغير المتعة، وبهزّ الوجدان، فلا يشفع له قنّكه أو سبقه في شيء أنه شاعر مبتكر؛ طالما كانت الأفكار في أصلها مطروحة في الطريق، أو ملكاً مشاعاً بين عامة الكتاب والشعراء. من أجل ذلك فإنه قد يكون النزاع تلك الفكرة بمعناها فقط، أو بمعناها ونسجها اللفظي معاً؛ إمّا من بعض من سبقوه، وإمّا من بعض من عاصروه. فالمسألة، كما نرى، نسبة جدّاً. وأمّا التقيد لباي إليها من عُسر البرقنة الصارمة القاطعة عليها، وغياب إلراز الشاعر التهم بالسرقه؛ إذ لعلّه، كما يقرر الجاحظ، أن يحدد أنه سمع بذلك المعنى قط.³²⁰ بل إن الجاحظ يقرّ بمبدأ الناصر، عن هذه المسألة، حين يقرّ، كما سنرى، أن هناك من المعاني ما يجوز للشعراء أن تتنازعه جميعاً.³²¹

إن هذه المسألة انتهت في التراث النقدي العربي دون حسم؛ إذ «لا يعلم في الأرض شاعر تقمّ في تشبيه مصيب تام، ولي معنى عجب غريب،

320- يطر الجاحظ، لمحران، 3. 311.

321- م س.

أو في معنى شريف كريم (...)، إلا وكلّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا بدّغ أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه؛ كالمعنى الذي تنازعه الشعراء فختلف الفاظهم، وأعارض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه».³²²

فلو أُنْهت، مثلاً، تارة أخرى، إلى الآيات الدلالة التي اتخذناها موضوعاً لبعض هذه الدراسة التحليلية لحقّ لنا أن نسأل: ما الدليل الساطع على أنّ أبا الطيّب استرق من أبي الشيص، وأنّ أبا الشيص استرق من أبي نواس؟ وما أدراكنا أن لا يكون أبو الطيّب قد اطلع على بيت أبي الشيص، أصلاً؟ وما برهان الزاعمين على أنّ محمد بن عبد الله بن رزين أبا الشيص الخزاعي لم يزد على أن أعاد التركيب الشعريّ لبيت أبي نواس؟ ثم ما الدليل على أنّ أبا نواس نفسه لم يكن قد أخذ ذلك من فكرة شاعر أو عاشق سبقه أو عاصره، ولم تطلع نحن عليه؟ وهل مجرّد ورود بعض الألفاظ مكرراً في أبيات ما، كافٍ للقضاء بسرقة هذا من ذاك، أو ذاك من هذا، أو ذُنُك من هذين، أو هؤلاء من أولئك؟

وعلى أننا تلقى عليّ بن عبد العزيز الجرجاني يلحن لهذه المسألة المفلوطة، كما كان نحن لها أبو عثمان الجاحظ، فيقرّر من حوها آراء تتسم بدقّة الملاحظة؛ ذلك بأنّه ذهب إلى أنّ القاد كانوا يتحاملون كثيراً في أحكامهم لمجرّد اتفاق شاعر وشاعر آخر في اصطناع لفظ، كما هو الشأن بالقياس إلى بيت أبي نواس:

صدرها، وتدفق من أعلاها³²⁸ حتى يصبح طرف مقلمها كطرف اللسان. فإين موطن السرقة؟ وما هذا التحامل الباطل الذي غايته تجريد شعراء من حق الاستعمال اللغوي المباح لفكرة منتزعة من صميم التقاليد الجارية في الحياة اليومية؟

وإذن، فإن علي بن عبد العزيز الجرجاني نفسه يرفض فكرة السرقات بهذا الوجه من المبالغة والتحامل، ولكنه لم يهتد صراحةً إلى فكرة التامس، مثله مثل الجاحظ الذي كان سبقه إلى تقرير نظرية التامس دون إيجاد مصطلح لهذا المفهوم، وذلك في معرض حديثه عن بيتين لغترة بن شداد.³²⁹

والآن، وقد انتهينا إلى هذا المستوى من المعالجة، فلنحاول أن نبحث في أمر هذا التامس. وإذ انتهينا إليه، فهل يجوز لنا أن نقرر بأن التقاد العرب الأقدمين ظلوا يخلطون في أمره، ولكن باستعمال مصطلحات أخرى؟...

ومن عجب أن ابن وكيع في كتابه «المنصف»، في معرض حديثه التحامل على المنهي، فيما يذكر ابن رشي، ذهب مذهباً مغالياً في معنى السرقة الأدبية إلى الحد الذي كان يرى معه أنه لا يصح لأي شاعرٍ شعرٌ «إلاّ الصدر الأول إن ملّم لهم ذلك»³³⁰ ويشبه هذا الكلام ما قاله الروائي الفرنسي جان جيروود حين زعم أن «السرقة أساس كل الآداب». ولنلاحظ استعمال لفظ «كل» الذي يعتم الحكم فلا يحاط ولا يستثنى، بحيث، بناء على هذه المقولة، إن كل أديب لا يأتي شيئاً غير المصاداة مع سوانه من

328- ابن مطرود، م. م. س.

329- بطر الجاحظ، م. م. س. 3. 311-312.

330- ابن رشي، م. م. س. 2. 281.

الأدباء الآخرين، واجترأ بعض معانهم، وترداد طائفة من تسويجهم اللغوية، سواء عليه أعاشوا قبل زمانه لقراءهم، أم كانوا ممن يعيشون في عصره فتأثر بهم، على نحو أو على آخر...

وإذا كان صوري حافظ ركز دراسته، لدى التطلع إلى حب معرفة ما الحجز العرب عن هذا الموضوع، على إمكان التماس فكرة «التأخر في مفاهيم البديع العربي»: ³³¹ كالاتباس، والمعارضة، والتضمن، دون الحفول بمسألة «السرقا»، فلعل الذي أن يكون قد عرّف به عن ذلك أن كثيراً من هذه العناصر البديعية يتولّج في إطار السرقة الأدبية بالمفهوم الضيق للمصطلح، إذ الذي يقتبس من القرآن العظيم لا يعني سلوكه إلا سرقة في مفهوم التقاد العرب، غير البلاغيين. ولا يقال إلا نحو ذلك في المعارضة والتضمن والإشارة والتلميح وسواها لما تزدخر به كتب البلاغة العربية. من أجل ذلك ارتأينا أن نعقد، هنا، حديثاً لبحث الصلة التي قد تكون بين التأخر من وجهة، والسرقا الشعرية من وجهة أخرى.

وأياً ما يكن الشأن، فإنّ قداماء القاد العرب كانوا يتصفقون تصفّقاً شديداً في التعامل مع كلّ شاعر اعتقدوا أنّه أخذ معنى أو لفظاً من شاعر آخر، فكانوا يفتنون ذلك سرقة كثيراً ما كانوا يدينونها. كما كانوا كثيراً ما يستحسنونها أيضاً إذا بدا لهم أنّ المظنون بالسرقة أبدع في معالجة الفكرة «المسروقة»، فضوّق على أبي غنّرها. فقد قرّر في ذلك ابن رشيق أنّ

331- صوري حفظ، ج ٥، ص 26-30.

«المخرج»³³² معروف له فضله، متروك له من درجته. غير أن القبح³³³ إذا تناول معنى فأجاده، بأن يختصره إن كان طويلاً، أو يبسطه إن كان كزاً، أو يبينه إن كان غامضاً، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفاهاً، أو رشيقي الوزن إن كان جافاً: فهو أولى به من مبتدعه،³³⁴ وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر. فأنما إن ساوى المبتدئ فله فضيلة حسن الإقضاء...»³³⁵

ولقد أطلقوا على هذا الضرب من النسخ الشعري القائل للأصالة في الأسلبة أو التصوير أو التفكير، بقصد أو بدون قصد، «سرقة» ولم يطلقوا عليه «اختلاساً»³³⁶ لأن السرقة في تطبيق الوضع اللغوي هي الأخذ باستتار وتخف، في حين أن الأخذ من ظاهر يطلقون عليه الاختلاس، والاسلاب،

332- في إطار نوحنا هذه النظرة ولطوره تأسيساً نفتح في يطلق على الأديب المأخوذ منه، «المتن»، وعلى الأديب الأخذ منه، بقصد أو بدون قصد، «المتن» منه. والمسألة مرتبة أي ما يتخلف للناس والمتن معاً يطلق عليها، كما نأى ذلك صلاً في النقد المتصور، «المتن». فإذا تفرقتنا إلى البحث في المتن، والمهموم والملاحظات، أي في صميم النظرية فنذكر: «المتن» (Intertextualité).

333- هو ما نفتحنا أن يطلق عليه «المتن».

334- ملاحظ أن ابن رشيق يطلق على «المتن» مصطلح «المخرج» طوره، و«المتن» طوره، و«المتن» طوره.

أمر.

335- ابن رشيق، الصفحة في محاسن الشعر وأدابه وبعده، 2، 290-291.

336- السرقة، في النقد العربي القديم، مصطلح عام يشمل كل أنواع التنصيص الشعري مثل الاصطراف، وقترانته، والاحتمال، والإغراء، والقصبة، والاحتال، والاختلاس الذي يخلو له يقول ابن سوسر:

شأن نصرة في القلوب متفئة
فكأنه لم يلق منه مكان

بعد زعمنا أنه أسند من قول تنجيز.

فتن في ليلي بكل مكان

أريد لآسى ذكرهما مكاناً

(بطر. م. م.، ص. 287-288). ويظهر أيضاً على م. بن عبد العزيز المرحلي، الوساطة بين المتن ومصرعه،

ص 183

والإنتهاب.³³⁷ وكان مصطلح السرقة الأدبية شائعاً بين المثقفين والمثقفين العرب القلماء إلى درجة أنه ذكر في معاجهم قليل: «ويقال لشارق الشعر: سرّاقة».³³⁸

ولعل أكبر عيب في نظرية السرقات الأدبية العربية، أو نظرية التامص بصير معاصر، أنهم كانوا لا يزالون يُزهقون أنفسهم بالآهات وراء آيات يستطعون أفكارها والفاظها، فيلتصمون الشبه الموجود بينها ليدنوا الآخذ، ولو جاءه ذلك من باب توارّد الخواطر³³⁹... في حين أنّ نظرية التامص، بالمفهوم المعاصر، لا تُغنت نفسها في التماس ذلك ولا تحفل به، بل إنها تنفع بالفراض أنّ كلّ كاتب هو صدى لكاتب آخرين ولا حرج ولا إثم عليه، وكفى!...

والحق أنّ القاد العرب الألفين المثقفين، هم أيضاً، اهتدوا السبل إلى روح فكرة التامص لرفضوا الإلزام بالسرقة إلا في حال ثبوت الاستلاب العَلَيّ، ولذلك نجد عليّ بن عبد العزيز الجرجاني يقرّر مخاطباً شخصيّة نقدية الفراضية فيقول: «ولست تُعَدُّ من جهالة الكلام، ونقاد الشعر، حتّى تُفَرِّق بين أصاله وألسانه، وتُحيط علماً بربه ومنازله، لتُفصل بين السَّرَقِ والفص، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرَقِ فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المعصيّ الذي حازه المبتدئ لمملكه، وأحياه السابق فالتطعمه، لصار المعصّي محتسباً سارقاً، والمشارك له محتسباً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان».³⁴⁰

337- ينظر ابن عرفة، في ابن منظور، لسداد العرب، سرقة

338- م. س.

339- كما رأينا في اقتراحهم لمتنّ أبي موسى من كتبه (الإحالة السابقة).

340- عليّ بن عبد العزيز الجرجاني، م. ج. س.

فالجرجاني يطلق على توارّد الحواطر، أو التأثير غير المعلن، ولا البادي: «المشترك». فهناك معانٍ عامةٌ يشترك فيها كافةُ الكتاب، كما أنّ كثيراً من الألفاظ هي معزونة في بطون المعاجم، أو واردة في النصوص الأدبية، وكلُّ له الحقُّ في اصطناعها لدى الكتابة؛ فلا أحدٌ أحقُّ بها من سوانه. ولقد ذكر الجرجاني نماذج لما هو عامٌّ مشترك بين الأدباء، ومن ادّعى أنّ بعضهم أولى ببعضهم الآخر من ذلك، كان جاهلاً غافلاً.³⁴¹

والحقُّ أنّ نظرية السرقات لم تقم على أسس علمية صارمة بحيث إنّ كلّ من أراد أن يسيء إلى شاعر التمس بعض أفكاره في أشعار غيره، ولو لم يستطع إثبات ذلك بالبرهان الدامع. وكثيراً ما يقوم هذا التأسيس على مغالطات لا تُنفع عقلاً، ولا تُرضي قلباً. ثمّ إنه إذا كان من السهل النظر في أشعار الشعراء كلّهم، إلّا نهاية القرن الرابع للهجرة؛ فلأنّ عدد هؤلاء الشعراء كان محدوداً معدوداً، لما القول الآن حيث يُفتنون بالآلاف فالحديث من العسير على الناقد أن يعرض أشعارهم كلّها، ويعلق الأفكار التي جاءت فيها ليضبط اللاحق بالسابق، والأوّل بالآخر. من أجل ذلك جاءت نظرية التاصرّ التي وردت ضمناً في كثير من تاسيسات التقاد الأقدمين، والتي أسسها الحداثيون الفرنسيون إنقاداً للمبدعين والنقاد جميعاً من هذا المآزق...

وكان أشاع مذهب الرّفص يطلقون على هذا المفهوم السيمائي، باللغة الحديثة مصطلح «السرقلة الأدبية» -باللغة القديمة. في حين كان الذين يرفضونه يطلقون على تلاقي الأفكار أو تشابهها أو تماثلها مصطلح «توارد الحواطر»، أو «التوارد» دون إضافة، كما يعبر عن ذلك علي بن عبد العزيز

341- بطر م. س. ص 186.

الجرجاني،³⁴² أو «وقوع الخاطر على الخاطر»، كما يعتبر أبو الطيّب المتنبي³⁴³ أو «عقول الرجال توالى على السه»، كما يعتبر الأصمعي وقد مثل «عن الشاعرين يتفان في المعنى الواحد ولم يسمع أحدهما قول صاحبه».³⁴⁴

والحق أن هناك كتاباً عربياً آخرين، ممن لم نذكر أسماءهم في هذا الفصل، عرضوا المفهوم التام تحت مصطلح «السراقات»، أو «السرقعة»، وغضضنا عنهم الطرف لاعتقادنا أن ليمن ذكرنا، هنا، قد يكونون أهلاً لتمثيلهم في التراث النقدي العربي.

ولذلك نفترض أن أي باحث في التراث العربي الضخم يمكن أن يحتر على آثار من ذلك، هنا وهناك.

وحتى هؤلاء الكتاب الذين ذكرناهم، هنا، تناولوا هذه المسألة بدرجات متفاوتة من العناية والتفصيل. فمثل علي بن عبد العزيز الجرجاني أن يكون أكثرهم تعرضاً لها، وقد يأتي بعده في العناية بها ابن طباطبا، ثم عبد الرحمن بن خلدون... وذلك على الرغم من أن ابن رشتي عاجلها، هو أيضاً، بعناية وتفصيل على مدى قريب من خمس عشرة صفحة في كتابه «العمدة»، غير أن جهده كاله اجترأ بالنقل والبلورة، لا بالتأسيس والتطوير، ليس إلا...

342- الجرجاني، م.م.م. ص. 52. وانظر أيضاً فرغص الأصفهاني، محفريات الأدباء، ومعارف الشعراء والعلماء 86. 1 وما بعدها. دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

343- عبارة أبي الطيب حسب ابن رشتي هي: «وقع الخاطر على موضع الخاطر». ابن رشتي، م. م. ص. 2، 289. هنا، وقد عاتى الصديق الأستاذ الدكتور عبد الله الطغوسي أن يوثق مقولة المتنبي على فرغم من أنه أفرج بصها ببرئتها سلباً لسهر ولم له في الضرر على مصورها. ينظر الطغوسي، المحطبة والتكملة، ص. 143 (دبل).

344- ابن عبد ربه، العقد الفريد، 3، 340. وغربت هذه الكلمة، بصيغة مختلفة، إل أبي عمرو بن العلاء، ولد مثل السراقات لغة، ما عاب: «تلك عقول رجال تروقت حتى كسبتها». ابن رشتي، م. م. ص. 2، 289.

ولقد تحدّثت عن التاصّي، بمعناه الحفائي، أو بمعنى قريب منه على كلّ حال، كما سنرى في بعض هذه الدراسة، وعيّل من كبار كتاب العريّة الأقدمين، ونقادها المتأخّرين، أمثال أبي عثمان الجاحظ المتوفّي سنة 255 للهجرة،³⁴³ وأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة المتوفّي سنة 276 للهجرة،³⁴⁴ وأبي الحسن محمد بن طباطبا العلويّ المتوفّي سنة 322 للهجرة،³⁴⁷ وأبي عبد الله محمد المرزباني المتوفّي سنة 384 للهجرة،³⁴⁸ وعليّ بن عبد العزيز الجرجاني المتوفّي سنة 392 للهجرة،³⁴⁹ وأبي الحسن ابن رشيّق النّسليّ القيروانيّ المتوفّي سنة 456 للهجرة،³⁵⁰ وأبي الحسن حازم القرطاجيّ المتوفّي سنة 684 للهجرة،³⁵¹ وعبد الرحمن بن خلدون المتولّد سنة 808 للهجرة.³⁵²

ونحن خاضعون، في هذا الفصل، بحث هذه المسألة فيما وقع لنا من بعض مصادر التراث النّقديّ العربيّ؛ وستوقف لدى سّنة من هؤلاء الناقدين من عاجلوا هذه المسألة لناقش أفكارهم، ونوّس آراءهم.

ثالثاً - مفهوم التناص عند أبي عثمان الجاحظ:

لقد صرّنا هذا الفصل بنصّ أبي عثمان الجاحظ يتحدّث فيه عن صميم مفهوم التاصّي حيث يقول: «لا يُعلم في الأرض شاعر تقفّم في تشبيه

343- في مواطن مختلفة من كتبه ورسائله.

344- ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مقفّم.

347- ينظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص. 114-126.

348- ينظر المرزباني، الموضح، ص. 434، 508-509.

349- ينظر عليّ بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين النّصي ومحبوبه، مواطن كثيرة من الكتاب.

350- ينظر ابن رشيّق، الصّفة في الشعر وأدبائه ونقد، 2، 282-294.

351- ينظر حازم القرطاجيّ، صهاج الخلاء وسراج الأدباء، ص. 127، 39.

352- ينظر عبد الرحمن بن خلدون، مقدّمات، ص. 1102 وما بعدها.

مصيب تام، وفي معنى عجب غريب، أو في معنى شريف كريم (...)، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه ليسرق بعضه أو يدع به بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعهُ الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقُّ بذلك المعنى من صاحبه».³⁵³

فالجاحظ يغزو الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمقدمين، ليقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل. فكان الشيخ كان يرفض فكرة السرقات حين يصطع مصطلح «التنازع»³⁵⁴ بين الشعراء من حول لفكرة واحدة.

وإذن، فلا دليل لأحد على أحد آخر، يُثبت أخذَه منه، في هذه الإشكالية المتأخرة الدالة واللفظ.

ولقد عاج أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ هذه المسألة بغیر تفصيل، ولكنه ترك بصماته بارزة وواضحة عليها، بحكم أنه لم يكذب يذر وجهاً من وجوه العلم إلا عاجله. ولذلك عثرنا له، بالإضافة إلى هذا التصريح، على بعض الإشارات الأخرى المتحصلة لمسألة «السرقات»، كما يبدو ذلك من إشارة له وردت في «رسالة التريب والتفوير» وهو يخاطب أحمد بن عبد الوهاب على سبيل السخرية منه، والاستهزاء به، عن معنى من المعاني كان الشيخ يتحدث عنه، فيقول: «(...) فإن ذلك معنى مسروق مني في وصفك،

353- م. م. م.

354- وذلك حين يقول: «كلمني الذي تنازعهُ الشعراء فتختلف ألفاظهم...».

وماخوذ من كمي في مدحك»³⁵⁵ لهذه الإشارة تدلّ على أنّ الشيخ كان يدور في بعض كتاباته هذا المصطلح الذي كانت الكتاب تلهج بذكره، وتذهب فيه المذاهب المرفلة نفياً وإيجاباً. كما أنّ الجاحظ ربما تعرض لهذه المسألة حين تناول مواضيع معينة مثل موضوع القضا؛ وكيف وردت فيها آيات من الشعر متفرقة كثيرة. لأنّ الجاحظ يذكر يثاً ليزيد بن مفرغ:

العبد يُقرع بالعصا والحرّ تكفيه الملائة

ثمّ يعلّق على موضوع هذا البيت ليقول: «قالوا: أخذه من الصلتان الفهمي حيث قال:

العبد يُقرع بالعصا والحرّ تكفيه الإشارة»³⁵⁶.

ثمّ يورد آياتاً أخرى تجري في هذا الباب ماخوذاً ببعضها عن بعض، وجارياً بعضها في سياق بعضها الآخر... والأخذ من الآخرين داخل لغة واحدة خصوصاً حتى يخرج الأدب المقارن هو التاصرّ بمنه.

غير أنّ ذلك لم يمنع الجاحظ من أن يتناول هذه المسألة بالنكار بوقفاً للعرب؛ فكان هذا الإنكار بمثابة إثارة للمسألة من وجهة معكوسة. فكما أنّ التاصرّ، في معناه الحديث، يقوم على التماثل في الأفكار والألفاظ، فإنه يقوم أيضاً على المخالفة والتناقض. ومن هذه الوجهة عدّنا رأي الجاحظ الذي يرى فيه أنّ العرب يقع لهم الكلام إهاماً، وتُرد عليهم الألفاظ دلفاً وأرسالاً وهو الذي منعت نصّه بعد حين ضرباً من الخوض في المسألة التناصيّة من خلالها.

355 - الجاحظ، رسالة الفريخ والقدور، في رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام حارون، 3، 38. نشر الخليلي، القاهرة، 1979.

356 - الجاحظ، البيان والخيال، 332-333. شرح المستوفي، القاهرة، 1947.

والجاحظ يُجبت التاصرّ للأهمّ الأجنبية، أو الأعجميّة، مثل الفرس
والهند والروم؛ غير أنّه يرفض، في الوقت ذاته، وجود التاصرّ في كلام
العرب الفصحاء، وخطبائهم البلغاء. فهو، كما نرى، يثبت التأثير والحاكاة
والمثاقفة للأهمّ الأعجميّة، ويرفض ذلك كلّهُ للعرب رفضاً، قطعاً منه أنّه مُدقّق
في كلامهم، ومُنقّصٌ في بلاغتهم. والذي يعالج هذه المسألة في حائلي إقرارها
وإنكارها لجدير بأن يُعَدَّ في طبقة الذين خاضوا في معنى التاصرّ... ذلك بأنّ
الجاحظ كان يعتقد أنّ العربيّ مؤهّل عن أن يأتيه كلامٌ من خارج نفسه، أو
يشال عليه خطابٌ من غير قريحته، أو يتألّى له قولٌ من غير مُخيلته؛ فليس
لأحد عليه سلطان، كما أنّ ليس لأحد عليه تأثيرٌ بالأفكار والألفاظ. فأمّا
الأفكار أو «المعاني»، كما كان يطلق عليها الشيخ، فلأنّها، في منظوره،
مطروحةٌ في الطريقِ في بعض ما يلحظ إليه.³⁵⁷ وأمّا الألفاظ والمعاني معاً
فشأنهما ألهما تتالان على العربيّ - حين يحطّب أو يجادل أو يحارر أو يتألر -
التالاً، وتتهالان عليه أهياً، في مذهب له آخر.

لقد كان الجاحظ يصدد الدفاع عن مكارم العرب ومآثرها، فاثبت لهم
البلاغة السحرية حين يصرفون أوهامهم إلى الكلام في المآقط، ويحلمون
قرائنهم على المقال، فإنّ «كلّ شيء للعرب لأنما هو بديهة وارتجال، وكأنّه
إلهام. وليست هناك مُعانة ولا مُكابدة، ولا إجمالة فكريّة ولا استعانة. وأنما
هو أن يصرف وهمّه إلى الكلام، وإلى رَجَزِ يوم الخصام، أو حين أن يمتَحَ على
رأس يتر، أو يحدّو بعير (...). فما هو إلّا أن يصرف وهمّه إلى جملة المذهب،

357- بصر الجاحظ، المجلد 3، ص 131.

وإلى العمود الذي إليه يقصد، فحائته المعاني أرسلاً، وتتنال عليه الألفاظ
 انشالاً. ثم لا يقبده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده. وكانوا آمين لا
 يكتبون، ومطوبعين لا يتكلفون. (...) وليس هم كمن حفظ علم غيره،
 واحذى على كلام من كان قبله. فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم
 بصدورهم، والصل بعقلهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا
 طلب...»³⁵⁸.

فالشيوخ هنا، في هذا التصريح يرفض فكرة التاص، أو توارد الخواطر،
 أو اتفاق الأفكار، للعرب؛ بل كان يرى أن التاص إنما كان مولوداً على
 الأمم الأخرى مثل الهند التي كانت تعول على التأليف الجماعي، واليونان
 التي كانت تشغل بالفلسفة والمنطق. في حين أن الفرس كان فيهم خطباء
 «إلا أن كل كلام للفرس، وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة، وعن
 اجتهاد وعطوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكير، ودراسة الكتب،
 وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني؛ حتى اجتمعت ثمار
 تلك الفكر عند آخرهم»³⁵⁹.

فالشيوخ ثبتت فكرة التاص للفرس فيرى أن الثاني كان يأخذ منهم عن
 الأول ويتأثر به، ويحاكيه؛ كما كان الثالث يأخذ منهم عن الثاني ويحاكيه.
 وكانت تلك السيرة تنمي العلم والمعرفة لدى الأمة الفارسية فتحدث المتألفة
 - كما يعبر أبو حيان التوحيدي - الفكرية؛ في حين أن العربي كان أمياً لا

358 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج. 3، 25، تحقيق حسن الطويل، القاهرة، 1947.

359 - م. س. ج. 3، 24 - 23.

يكب، ومبدعاً لا يقلد، وكأله ملهم؛ لأنه لا يخضع لقانون التأثر والتأثير في نسخ الكلام.

غير أننا نطد أن الجاحظ ولع آخر الأمر لهما قر من أوله؛ أرايت أنه بعد إنباته وجود التاص للأمم الأخرى، لئله يقر من حيث لا يشعر بتاصية كلام الأدباء العرب مع سرائلهم من سبقوهم خصوصاً وذلك حين كان يرى أنهم «لم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، وألحم بصدورهم، وأصل بطونهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب». وإن الذي يتكلم، أو يكب، لما علق بقلبه من كلام الآخرين، وألحم بصدوره من أقوال المعاصرين أو السابقين، من غير أن يقصد إلى ذلك قصداً، ولا أن يتكلف التقل تكلفاً بالحفظ والمحاكاة، فهو المتاص بامتياز. أي أنه يتاص في نسخ الفاظه، وتزوير أفكاره مع الذين عاصروه أو سبقوه (فهو يستبدل نصوصاً بنص على حد تعبير جوليا كريستيفا...) ³⁶⁰ ولو لم يكن يقصد إلى ذلك أصلاً...

وإذن، فالجاحظ بعد أن يُثبت التاص للأمم القديمة وينفيه عن العرب القدماء، يعود فيثبت للعرب، ربما من حيث لم يكن يشعر. ذلك بأن السرقات، في مفهومها العام، هي ما عرّف الناس أن أديباً أخذ من أديب آخر في نسخ لفظ، أو في طرح فكرة، بالاتفاق والمحاكاة، أو بالاختلاف والمعارضة. فالسرقة مكشوفة معروفة، على ما فيها من مبالغة وتضييق على المبدعين، في حين أن ما يتحدث عنه أبو عثمان أن العرب كانوا يتحدثون، حين كانوا يصرفون أوهامهم إلى الكلام، عن فيض القرينة، وعن عطاء

360 – Cf Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, p. 52.

المخيلة، وعن سخاء الموهبة، لكن لما كان «علّق بقلوبهم، والتحم بصدورهم [من التسج اللفظي]، واتصل بمقولهم [من الطرح الفكري]، من غير تكلف ولا قصد...». إنّ التناصّ في مفهومه الحدائثي يتهض على عدم التكلف، وعلى عدم الاتحاد إلى القصد الذي يُعدّ سرقةً مكشوفة، أو ما يسمّى في اللغة الفرنسيّة «Plagiat»، وفي الإنجليزيّة «Plagiarism»؛ وذلك كالاستيلاء على فصل كامل، أو قصيدة برمتها، أو قصّة بحذائرها، أو رواية بجذائرها، لأديب آخر؛ بادّعاء أنّها من ابتكار المستولي عليها، من حيث لم يكن ذلك، في الحقيقة، إلّا اخلاصاً واستلاباً.

رابعاً - ابن طباطبغا العلوي يؤسّس لنظرية التناص:

وأما ابن طباطبغا العلوي، فإنّنا نحسبه عاج هذه المسألة من كلّ أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد غاياتها الممكنة؛ لقدّم مشروعاً نظرياً متكاملًا لنظرية التناصّ. وكان هذا المنظّر من الوعي المعرفي ما يمكن أن يحمل الباحث على جفّله على رأس الذين تناولوا هذه المسألة. وتهض نظرية السرقات، أو التناصّ، لديه على التأسيسات الآتية:

1. لا ينبغي للأديب -وكان الوهم لدى النقاد الأقدمين ينصرف إلى الشعراء قبل الكتاب، إلّا لدى ابن طباطبغا فإنّه وسّعه إلى الكتابة إطلاقاً- أن يُغيّر إغارة مكشوفة على معاني الشعراء فيودعها أشعاره، لأنّ ذلك مَقْجَزة للقرينة، ومفسّدة للإبداع. ولا يأتي ذلك من الأدباء إلّا المحرومون القاصرون.³⁶¹

361- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبغا العلوي، حمار الشعر، ص: 14. تحقيق عبد العزيز بن ناصر المناع، نشر المحامي، القاهرة، 1985 (ترخيص كتاب مقدّمه المحقق).

2. «هل يُدَمُّ النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصور موادَّ لطبعه، ويدوب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاشت فكره بالشعر أَدَّى إلى نتائج ما استفادها مما نظر فيه من تلك الأشعار؛ فكانت تلك النتيجة كسبكة مفرَّغة من جميع الأصناف التي تُخرجها المعادن؛ وكما قد اغترف من وادٍ قد مَدَّتْهُ سيول جارِيَّةٌ من شعاب مختلفة، وكطبيب تركَّبَ عن أعلاطٍ من الطيب كثيرةٍ فاستغرب عِيَّانُه، ويغمض مُسْتَبْطَنُه»، يقول ابن طباطبا¹.

ونلاحظ أنَّ ابن طباطبا العلويّ يقدِّم ثلاثة أمثلة للتناصُّ، ولا يجزئ بمثال واحد: فالأديب الذي يأخذ عن غيره دون قصد يكون عمله:

أ. «كسبكة مفرَّغة من جميع الأصناف التي تُخرجها المعادن»، ونلاحظ أنَّ جسمًا واحدًا، يصير الفيزياليين، بشأ عن أجسام معدَّدة. وهو ما نطلق عليه جوليا كريستينا مصطلح «الاستبدال» (Permutation)، أي استبدال نصوص كثيرة بنصٍّ واحد، مثل إخراج سبكة واحدة من معادن مختلفة. وهذا من أعجب حدائق التراث العربيِّ حقًّا

ب. «وكما قد اغترف من وادٍ قد مَدَّتْهُ سيول جارِيَّةٌ من شعاب مختلفة»، فالسيول الجارية المختلفة التي تسيل من الشعاب هي التي كوَّنت في النهاية سيلًا واحدًا وهو الوادي. فليس النهرُ إلَّا ثَمَرٌ من ثمرات السيول التي أمَدَّتْه بالماء، وإلَّا لما كان هو. فلولا النصوص السابقة المختلفة -العائبة-، إذن، لما كان النصُّ الأدبيُّ الراهن.

ج. «وكطِيبٍ تركَّبَ عن أخلاطٍ من الطيبِ كثيرةٍ ليطربَ عيَّاهُ، ويغمُضَ مُعْطَفَهُ»، فالعطر الجميل الذي يستحب استنشاقه، ويستمتع بِشَمِّهِ ليس إلا نتيجة لأخلاط من المشروبات المختلفة المتألفة لشيئاً، فهذا العطر إذن كان مستحيل الوجود لو لم تكن أخلاط الطَّيِّب الأخرى، فالعطر المشموم مدين للأخلاط التي كَوَّنَتْه، وهي التي لا تتحلَّها أصلاً، أو لا تتحلَّها إلا فيه.

وإذا كانت جوليا كريستيفا، ترى أنَّ التناص، كما منرى في الفصل المقبل، هو «نصٌّ مأخوذ من نصوصٍ أُخرى»³⁶³ ولا تكرر ذلك، كما لا تقدِّم أي مثال، فإنَّ ابن طباطبا يقدِّم ثلاثة أمثلة لتمكُّنه من موضوعه، وقلَّرتَه على ثَمَل الإشكالية المطروحة في ذهنه...³⁶⁴

3. يدقِّم ابن طباطبا نظريته بتجربة عملية كان مُضَى بها عبد الله القسريُّ، أحد أكبر خطباء الدولة الأموية، مع ابنه خالد الذي أمسى آية في البلاغة والفصاحة. فقد حفظه والده ألفَ خطبة، ثم قال له: تناسها، فتناسها. فلم يكن يريد خالداً شيئاً من الكلام إلا سهَّل عليه. «فكان حفظه لتلك الخطب رياضةً لفهمه، وتقليداً لطبعه».³⁶⁵

4. يلهم ابن طباطبا، في موقف آخر، ملهياً لطيفاً في التصح للأدباء لكي يُغمُّوا على النقاد مصادر أفكارهم، وأصول نسوجهم اللفظية فيقرَّر أنَّ من ملك هذه السبيل يحتاج «إلى إلفاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول

363 - Ibid.

364 - بل يصيب مثلاً آخر، وبعدها مثاق عليه، ذُكرتْ بعد حين.

365 - م. س. ح. ص. 15.

المعاني واستعارها وتليها حتى تخفى على نقادها، وأبصراء لها، ويفرد بشهرته كأنه غير مسروق إليها»³⁶⁶

5. لم نجد أحداً ممن قرأناهم من قدماء القاد تناول العاصم السرة الأدبية من زاوية الاختلاف والناقضة؛ وهي مسألة نية إليها الخلدانيون الغريون، كما سرى في الفصل الذي نطهه للتأصم عند الغريين، في القرن العشرين؛ فلحن ابن طباطبا العلوي إلى أن التأصم كما يكون في الاتفاق، لأنه يكون في الاختلاف. ولذلك نصح الشيخ للشراء بأن يهيموا على معاني من يفهمهم ولكن بتحويل تلك المعاني عن مواضعها التي وُجعت فيها في أصل التسج الشعري، ولا حرج عليهم؛ بحث إذا ألقى الشاعر «معنى لطيفاً في تشيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة. إن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعبر على من أحسن عكسها، واستعملها في الأبواب التي يحتاج إليها».³⁶⁷

ومن عجب في هذا التوجيه أن يصطنع الشاعر معاني الغزل في المدح، ومعاني المدح في الهجاء، ومعاني الحيوان في الإنسان! ولعل من الأليق لو أن الشيخ ترك الباب مفتوحاً للمعاكسة والمخالفة، دون التعميل لذلك بما مثل به؛ وذلك على الرغم من أن هذه الفكرة نفسها أدخلها من بعد علي بن عبد العزيز الجرجاني لقررها هو أيضاً.³⁶⁸

366- م. م. - 126.

367- م. م.

368- ينظر الجرجاني، فرسامة بين التي وعصومة، ص. 204، 206.

.. لتلكم هي الأسس الكبرى التي يُقيم عليها ابن طباطبا نظرية السرقة الأدبية -التاص- من خلال كتابه العجيب «عيار الشعر». ولعلنا أن لا نكون مفتقرين إلى كبير عناء لكي نُثبت أن الشيخ كان واعياً وغياً معرفياً دليلاً بلطائف هذه المسألة فتناولها من حيث:

أولاً: اتفاق الأدباء (نقول «الأدباء» لأن ابن طباطبا كشف آخر الأمر عن أن الشعر ليس إلا رسائل معقودة، كما أن الرسائل -أو الشعر- ليست إلا شعراً محلولاً) في الألفاظ انطلاقاً من محفوظ واحد، أو من تأثر اللاحق بالسابق.

ثانياً: اختلافهم في تناول المعاني على سبيل التعمية على القارئ بتحويل سبيل الكلام كما وضع له في أصل السرقة، أو التاص، وهو التاص المتعكس.

ثالثاً: إن كل أدب لا بد له من حفظ نصوص أدبية كثيرة (وقد استبدل الحفظ في النظرية القديمة بالقراءة في النظرية الجديدة)، ثم تناسها إذا أراد أن يكون أدبياً كبيراً، ويضرب مثلاً لذلك بالخطيب الكبير خالد بن عبد الله القسري الذي حفظ ألف خطبة ثم تناسها،³⁷¹ مما يعني أن كل ما كان يقوله خالد القسري لم يكن إلا أيضاً من محفوظه المنسي من آثار السابقين؛ وهو ما يطابق مذهب جان جيروودو حين يذهب إلى «أن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب». بل إن ابن طباطبا لا يرى ذلك سرقة

371- سري أن ابن جلدون يقرّر هذا الرأي أيضاً وذلك بعد الأدباء بأن يمحطوا عشرة آلاف بيت ثم يتناسوها لمن أن يمحطوا إلى فرض الشعر الذي أصبح يقرعه من لا يمحط حلقه واحدة من هؤلاء الشعاعين المعاصرين.

مكشوفة ولا يذكر نظريته تحت هذا المصطلح، بل كان يرى أن من حق
 الأديب أن يتاول ما يشاء من المعاني والأفكار؛ ولكن ذلك لا يتأتى له تلقياً
 سليماً إلا إذا أكثر من حفظ النصوص الأدبية ثم تناسها؛ وذلك بإدانة
 «النظر في الأشعار التي قد اخترناها لنتلصق معاليها بفهمه، وترسخ أصولها في
 قلبه، وتصير مواداً لطبعه، ويدوب لسانه بالمناظرة؛ فإذا جاش فكره بالشعر
 أذى إليه نتائج ما استفاده مما [كان] نظر فيه من تلك الأشعار».³⁷²

خامساً: «المشترك» عند الجرجاني هو التناص؛

لئن تحدث أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي عن مسألة
 السَّرقة الأدبية من مؤلف نظري خالص، فإن علي بن عبد العزيز الجرجاني،
 أئام غالباً، مما كان كنه ابن طباطبا يحكم أسبقية الأول للأخر وإن لم يعلن
 ذلك جهاراً، ثم يحكم أن موضوع كتابه (الوساطة بين المتني وعصومه) كان
 يقتضي البحث في أصول الأفكار التي جاءت في أشعار المتني؛ وهي الأفكار
 التي اجتهد مناولوه من النقاد والخصوم أن يخرموه من الأسبقية في إبداعها،
 مُدَّعين أكثرها لسواله زمن سبقوه من شعراء؛ بعضهم غامل، وبعضهم نابغ؛
 بالإضافة إلى البحث في المسائل النظرية لإشكالية تبادل القائلين بين النصوص
 في الشعر العربي القديم...

ونجد ابن رشيق يُثني ثناءً حسناً على الجرجاني فيلعب إلى أنه خير من
 تناول مسألة السَّرقات؛ وأنه كان «أصبح ملعباً، وأكثر تحقيقاً من كثير من

372- م. ١، ص. 14. وقد أعدنا طبعاً مما استشهدنا به لتوكيد ترسخ هذه المسألة ونحن بمسند الاستدلال

نظر في هذا الشأن».³⁷³ وهو، بالفعل، أحد أبرز الذين تناولوا مسألة التاصر من خلال اشتغاله بالبحث في أصول السرقات الشعرية وأصنافها ومظاهرها. وقد يبدو للمتسرع في قراءة «الوساطة» أن الجرجاني ربما يرفض إشكالية التاصر في بعض طرُوحه، غير أن ذلك محض وهم؛ إذ لم يزل يقرّر وجود فكرة التاصر في الكتابة؛ وكلّ ما في الأمر أن المبالغة في تصعّح ما كان يعرف تحت مصطلح «السرقعة» ليس سليماً في كلّ الأطوار. ومن الأولى التسليم بوجود كثير من الأفكار مما ينتمي إلى ما كان يطلق عليه «المشترك»³⁷⁴ طوراً، و«التوارد»³⁷⁵ طوراً آخر.

ولعل أهم ما انتهى إليه في تأملاته عن هذه المسألة نظرية «المشترك» التي ألح عليها كثيراً، وأسّس أسسها تأسيساً؛ فلقد لاحظ الجرجاني أن هناك كثيراً من الأمور التي لا يتفرّد فيها أحد دون أحد وما ينبغي له؛ وذلك كالتشبهات التقليدية التي جرت عادة العرب في إطلاقها في أحوال معينة كثيرة لا يكادون يغيرونها ولا يبدّلونها كتشبيه الجميل «بالشمس والبرق، والجوّد بالغيث والبحر، والبلد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والشار، والصبّ المستهام بالمخبول في حريمه...»³⁷⁶. وقد حاول استيفاد هذه التشبيهات المشتركة فلذكر منها عدداً صالحاً³⁷⁷ لدفع ادّعاءات الذين كانوا يهائون في عدّ كلّ متشابه بين شاعر وشاعر آخر سرقعة...

373- ابن وشيخ، م. ج. 2، ص. 280.

374- الجرجاني، م. ج. 1، ص. 186.

375- م. ج. 1، ص. 32.

376- م. ج. 1، ص. 183. وقد سبق لنا أن استشهدنا بهذا النص القصير في الإحالة الثانية عشرة لضرورة المناسبة.

377- ينظر م. ج. 1، ص. 183-189.

ويستخر الجرجاني من يدعون السرقة في كل شيء فيذكر لذلك أمثلة لو
 قلت: لكان أصحابها أجهل الجُهلاء؛ مثل أنك «لو سمعت قاتلاً يقول: إن
 فلانا الشاعر أخذ عن فلان قوله: لا مرحباً بالشيب، وحبذا الشاب! وكيف
 لو عاد، وما أسفي لفراق الأحبة وما للذت العيش بعدهم، وفاضت عيني
 صباة لذكرهم: لحكمت بجهله، ولم تشك في غفلته»³⁷⁸

ويزيد هذه المسألة توضيحاً حين يقرر أنه «قد يفاضل متنازع هذه
 المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر؛ فمشارك الجماعة في الشيء
 المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو تريب يستحسن، أو تأكيد
 يوضح موضعه، أو زيادة انتهى لها دون غيره؛ فمشارك المشترك المتداول، في
 صورة المبدع المخترع»³⁷⁹.

ولجد الجرجاني يرّد ما كان أسسه ابن طباطبا في التاصر المقلوب،
 فيقره بالتوقف لديه؛ فقد نصح للناقد أن يكون طعناً إذا مثلت له هذه
 الإشكالية اللطيفة: «لا يفرك من اليقين المتشابهين أن يكون أحدهما نسبياً،
 والآخر مديحاً، وأن يكون هذا هجاء، وذاك اغتزاراً؛ فإن الشاعر الحاذق إذا
 علق المعنى المختلس هدل به عن نوعه وصفه، وعن وزنه ونظمه، وعن دويته
 وقافيته؛ فإذا مرّ بالهي الغفل وجدّهما أجنيتين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن
 الدكي عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما»³⁸⁰. ثم يضرب الشيخ
 على ذلك مثلاً من الشعر العربي...

378- م. س. ١، ص. 186.

379- م. س.

380- م. س. ١، ص. 204.

وفي خصمَ حديث الجرجاني عن التاصر، وليس عن السرقة التي يرفض المغالاة فيها بعنفاً أمراً مشتركاً بين الشعراء، يأتي بطلاقة من الأبيات التي يدعي النقاد أن بعضها مأخوذ من بعض، فينفي ذلك، ويراهما مما يقع لعامة الشعراء؛ لأن ذلك موجود في سوق الكلام.³⁸¹

وهنا يلامس الجرجاني نظرية التاصر التي ترفض الاشتغال بهذه التشابهات من الأفكار والألفاظ، وترى ذلك أمراً جارياً يقع لجميع الكتاب الذين يأخذون من بعضهم بعض، كما يأخذون من الثقافة العامة فيخفرون منها. ولذلك أسس مصطلح «المشترك» الذي يشترك فيه عامة الأدباء لأنه متداول بينهم وليس أحدهم أحق به من صاحبه. والحق أنه علينا تقدير جهد الجرجاني في تأسيس نظرية المشترك لإنكار السرقة الأدبية والعدول بها إليه. ولعل تلك نظرية ناصية مكررة لو ألفت من ينفض عنها الغبار، ويلورها حتى تختفي أدق وأعم في الكتابة...

ويلجأ الجرجاني في تأسيس نظرية «المشترك» برفضه إذهاء السرقة في بيت لأبي نواس، وأنه أخذه من بيت للأبيد³⁸² فيقرر رفض ذلك قائلًا: «ولا أراها اتفاقاً إلا في الاستواء، وهي لفظة مشهورة مبتدلة؛ فإن كانت مستقلة لجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك؛ لأن الألفاظ منقولة متداولة».³⁸³

ويلجأ الجرجاني منجماً بفعله لفعلاً دقيقاً يشبه ما ذهب إليه جان جيرود في ذهابه إلى أن الأدب كله مسروق بعضه من بعض، فيقرر:

381- ينظر ج. م. م. ص. 210 وما بعدها.

382- ينظر ج. م. م. ص. 211. ويستأني نواس هو: ترى طبع نسطريك من لعلها وكسر حتى ما قيل حورثا

ويستأني نواس هو:

وقد كنت أسكني الإله إذا تشكى من الأمر لي به وإن عظم الأمر

383- ج. م. م. ص.

«والسُّرْقُ، أَيْدِكَ اللَّهُ، دَاءٌ قَدِيمٌ، وَعَيْبٌ عَتِيقٌ. وَمَا زَالَ الشَّاعِرُ يَسْعِي
بِحَاطِرِ الْآخِرِ، وَيَسْتَعِمُّ مِنْ قَرِينِهِ، وَيَعْتَمِدُ عَلَى مَعْنَاهُ وَلَفْظِهِ. وَكَانَ أَكْثَرُهُ
ظَاهِرًا كَالْتَوَارِدِ»³⁸⁴ الَّذِي صَدَّرْنَا بِذِكْرِهِ الْكَلَامَ. وَإِنْ تَجَاوَزَ ذَلِكَ قَلِيلًا فِي
الْفِعْوُضِ لَمْ يَكُنْ فِيهِ غَيْرُ اخْتِلَافِ الْأَلْفَاظِ. ثُمَّ سَبَبَ الْمُخْتَلُونَ إِلَى إِخْلَالِهِ
بِالنَّقْلِ وَالْقَلْبِ، وَتَغْيِيرِ الْمَبْهَاجِ وَالْعَرِيبِ، وَتَكَلُّفُوا جَبْرَ مَا فِيهِ مِنَ النِّقِمَةِ
بِالزِّيَادَةِ وَالتَّائِيدِ وَالتَّعْرِيفِ فِي حَالِهِ، وَالتَّصْرِيحِ فِي أُخْرَى، وَالِاحْتِجَاجِ
وَالْتَعْلِيلِ، فَصَارَ أَحَدُهُمْ إِذَا أَخَذَ مَعْنَى أَحَدِهَا إِلَيْهِ مِنْ هَذِهِ الْأُمُورِ مَا يَقْصُرُ
مَعَهُ عَنْ اخْتِرَاعِهِ وَإِبْدَاعِ مِثْلِهِ. (...) وَلِهَذَا السَّبَبُ أَحْظَرُ عَلَى نَفْسِي، وَلَا
أَرَى لِفَرِي، بَتَّ الْحُكْمِ عَلَى شَاعِرٍ بِالسَّرْقَةِ»³⁸⁵

إِذَا نَلَّاحِظُ أَنَّ عَلِيَّ بْنَ عَبْدِ الْعَزِيزِ تَحَدَّثَ فِي هَذِهِ الْمَقُولَةِ عَنْ نَظَرِيَّةِ
الشَّاعِرِ، وَذَلِكَ بِرَفْضِهِ الْحُكْمَ عَلَى أَيِّ شَاعِرٍ بِالسَّرْقَةِ، لَمَّا يَعْنِي أَنَّهُ كَانَ يَفْكَرُ
فِي النَّاصِ وَإِنْ لَمْ يَهْتَدِ السَّبِيلَ إِلَى تَغْيِيرِ اصْطِلَاحِ لَهُ...
سَادِسًا - تَأْسِيسَاتُ ابْنِ رَشِيقٍ حَوْلَ التَّنَاصُ:

لَقَدْ أَمَرَدَ ابْنُ رَشِيقٍ لِقَضِيَّةِ «السَّرَقَاتِ وَمَا شَاكَلَهَا»³⁸⁶ فِي كِتَابِهِ
«الْعُمْدَةُ» حِيزًا أَمَدَّ عَلَى أَكْثَرِ مِنْ عَشْرِ صَفَحَاتٍ. وَلَعَلَّ أَهَمَّ مَا يُمَيِّزُ عَمَلَ
ابْنِ رَشِيقٍ أَنَّهُ عَرَضَ لَنَا بَعْضَ الْمِصْطَلَحَاتِ التَّفْصِيلِيَّةِ الَّتِي كَانَ التَّقَادُّ عَلَى

384- يذكر المرحوم «الحوار» الذي يقترب معناه من معنى «الشترك» بقول مطلقاً على بيت أدعي أنه
مسرور: «ولعل ذلك البيت لم يترج قط سمعه، ولا تمث يخلقه؛ كالم حوارد عنهم متع، والعال المرأ من
مكن». المراسلة، ص. 91-92. وأما، فالإشارة في هذا القصر إلى هذا الذي يحا به من صدر الكتاب
385- م. س. ص. 214-215.
386- ابن رشي، م. س. 2، 280.

عهده، أو قبل عهده، يُطلقونها على مواقع التأثر والتأثر لدى الشعراء. فالجرجاني لم يرد أن يتوقف طويلاً لدى المصطلحات الجزئية لفهوم السرفة لأن موقفه منها كان مولف شك، إلى درجة أنه كان يقول ما يشبه: «إن كان هذا البيت مسروقاً، فالشعر كله مسروق»، بضغطه إلى أن المناظرة الشعرية هي التي كانت وراء تشابه أشعار الشعراء، لا أن الواحد منهم كان ينظر طويلاً في أشعار غيره ثم يضمّنها لقائده بتبدل وقصور... فلما جاء ابن رحيق وهو المتأخر عنه زماناً، والأبعد منه مكاناً، سلك سبيلاً لا تخلو من غناء حين تفرّد بذكر تلك المصطلحات التي كان النقاد يطلقونها على أنواع السرقات -باللغة القديمة- وخصوصاً الحائمي في كتابه «حلبة المحاضرة» على الرغم من أنه لم يكن معجباً بما لَمّا فيها من الخلط والتداخل، فقد ذكر طائفة منها، وذلك مثل «الاصطراف»، و«الاتصال»، و«الإشارة»، و«الغصب» -والفرق بينهما- و«الترائدة»، و«الاهتمام»، و«النظر والملاحظة»، و«الإلام»، و«الاختلاس»، و«المولودة»، و«العكس»، و«المولودة»³⁸⁷، و«الانقطاع والظن»³⁸⁸...

وإذا كان من مزينة حسنة للحائمي فهي الشهادة بقدرة النقاد الأقدمين على إنشاء مصطلحاتهم لأيّ حقل يعرضون له، دون العقدة التي لجبرها، نحن العرب المعاصرين، حيث إننا لم نزل نجري بالعيش على فئات المصطلحات الغريبة لعمد إلى ترجمتها ترجمة ودنية ونستريح...

387- لعلّ «المولودة» أن تكون هي نفسها التي يطلق عليها الجرجاني: «مجرد».

388- ابن رشيدي، ج. م. س. 2، 280 وما بعدها.

وكان ابن رشيقي من أنصار السَّرقة التي قلّمتها تحت مفاهيم تفصيليّة كثيرة، ولا سيما إذا كان الأخد ذكياً يُلطّف في الأخد، لئلاّ إن كان كذلك يكون أولى، وهو الأخد، من صاحب الفكرة الأولى. ولقد تفرّد ابن رشيقي، أيضاً، في تفصيل أنواع الناص (أو السرقة) بأن ذكر أنّ الشاعر الأخد، أو المتأثر، أو «المتأثر» بلغتا:

1. أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلاً
2. أن يسطّه إن كان كثراً منقّضاً؛
3. أن يبيّنه إن كان غامضاً؛
4. أن يختار له الكلام الحسن إن كان متساقفاً؛
5. أن يختار له الإيقاع الرشيقي إن كان جالياً؛
6. أن يقلبه عن وجهه الأصليّ إلى وجه آخر؛
7. إن تساوى المتأثر مع الناص لا يكون له، حيثل، إلّا «خُسن

الافتداء».³⁸⁹

8. إذا ركب شاعران الثان معاً معنى واحداً «كان أولاهما به أقدمهما موتاً، وأعلاهما ستاً؛ فإن جمعهما عصر واحد كان ملحّقاً بأولاهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة رُوِيَ لهما جميعاً».³⁹⁰

389- م. س. 2. 290-291.

390- م. س. 2. 292.

... فلكم هي المبادئ الثمانية التي يتّى عليها ابن رشيّق نظريّة السرقات
التي ليست، بالّلغة الجديدة، إلّا «التّاص»، ولتكرّر ذلك ولا حرج.

ولمجد ابن رشيّق يقرّر، ضمناً، ما كان سبق إليه ابن طباطبا من إمكان
تّاص الشاعر مع الكاتب وجواز ذلك له ولا حرج عليه، حين يقول:
«فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر معلول»³⁹¹، فيقول هو: «وأجلّ
السرقات نظم الشعر وحلّ الشعر»³⁹².

وتنتهي من هذا إلى أنّ ابن رشيّق الماد من جهود علي بن عبد العزيز
الجرجاني، وابن طباطبا العلوي، وخصوصاً في مسائل القلب، وعقد المنثور،
وحلّ النظم. ولكنه تفرد بتأسيس أصناف السرقات، كما ركّباه نحن في
بعض هذه الفقرة.

سابعا - حازم القرطاجيّ ونظريّة التّاص:

لقد تناول حازم القرطاجيّ قضيّة اللفظ والمعنى، وقضيّة الإرسال
والاستقبال في كتابة الشعر، كما نظر في مسألة التّاص لتوقّف لديها. ولقد
يحيينا التّصّ الوارد في هذه المسألة من كتابه. قال حازم في معرض حديثه عن
نظريّة الكتابة الشعرية الجديدة:

«(...) يبحث الحاطر فيما يستد إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ
له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه، بتوع من الصرف والتّغير أو التّضمن،
فيحيل على ذلك أو يضمّنه، أو يلمع الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة

391- ابن طباطبا، ج. م. س.، ص. 127.

392- ابن رشيّق، ج. م. س.، 2. 293.

أخرى على جهة قلب أو نقل، إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فائدة لثبته أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوماً، أو المنظوم منثوراً، خاصة. فإما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثر من هذه التأثيرات، فإنه اليكبي الطبع في هذه الصناعة، الحقيقي بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره مما لا يجدي³⁹³ عليه غير المذمة والتعب».³⁹⁴

ولكننا نلاحظ أن عامة الأفكار التي طرحها ابن طباطبا العلوي تتكرر، في الحقيقة، عند معظم النقاد الذين جاءوا قبله ليتحدثوا عن مسألة التأثير والتأثر، أو مسألة «السرقا»؛ فنجد بعضها يتكرر عند علي بن عبد العزيز الجرجاني (مسألة القلب)، وبعضها يتكرر عند ابن رشي (مسألة الحل والحد، كما يطلق عليها ابن طباطبا).³⁹⁵ لقد كرر حازم عامة الأفكار والآراء التي ترددت لدى الذين سبقوه من أومانا إليهم في هذا الفصل كالمسألة التي قررها حازم عن تصوير المنظوم منثوراً، والمنثور منظوماً، فإما ذلك جاء في نظريات ابن طباطبا («الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول» وإذا قُست أشعار الشعراء كلها وجدناها متاسبة إما تناسباً قريباً أو بعيداً، ونجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء».)³⁹⁶ كما وجدنا

393- كلما بطعة بيروت فن حقيقها محمد الحبيب ابن الخوجة. ولقد قلنا هذا لفرف فلم نجد له وجهاً من البلغاء في هذا الكلام، فـ «أحدى» قبل لازم في العربية مما تطلب وهو من المندوب، أي القمع والفتاء، ويسمى لنا أن أصل كلام الفخرطاشي ربما كان: «لا يخرى عليه غور...» لأنه الأخرى بمعنى الكلام.

394- الفخرطاشي، مباح البلغاء، وسراج الأديباء، ص. 39، لمحقق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986 (ط. 3).

395- ابن طباطبا، م. ج. س.، ص. 127.

396- م. ج. س.، ص. 127.

القرطاجني يجرّ مسألة القلب التي كان أوّل من قرّرها هو ابن طباطبا العلوي³⁹⁷، ثمّ تكرّرت دون إحالة عليه من علي بن عبد العزيز الجرجاني، ولا من ابن رشيقي...

ونلاحظ أنّ الأقدمين كانوا يُغيرون على كلام بعضهم بعض دون التقيّد بالإحالة عليه، إلّا لليلاء. ولذلك نجد القرطاجني يجرّ الآراء السابقة عن التامّ دون الإحالة عليها، أو حتّى الإشارة إلى أصحابها.

وأما ما يكنّ الشأن، فإنّ للشاعر الحقّ كلّ الحقّ، من منظور القرطاجني، في أن يكتب شعره انطلاقاً مما حفظ وقرأ (والقرطاجني هنا يقرّر بعض مبادئ التامّ، دون ذكر مصطلح التامّ طبعاً)، وكلّ ما في الأمر أنّه عليه أن يحسن الإفادة من ذلك؛ فهو ينصح له بحسن التصرف، ولطف التعبير أو التضمين، وجودة الإشارة إليه، أو إيراد معناه في عبارة أخرى على جهة القلب أو النقل، أو الزيادة في المعنى الأوّل لإتمامه وتفصيله، أو تصوير المنثور منظوماً، والمنظوم منثوراً.

ولعلّ الجديد في رأي القرطاجني أنّه يرمي الشعراء الذين لا يحسنون الإفادة من كلام الشعراء الذين سبقوهم بالخرمان المين؛ بل ينلّهم «بالإفلاخ» عن صناعة الشعر، «وإراحة» خواطرهم، على أساس أنّهم التمسوا مجالاً لا مكان لهم فيه. فكأنّ التامّ، في منظور القرطاجني، حتميّة إبداعية لا مناص منها؛ فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره

397- مطهر م. س. ص. 126.

والفاظهم، في حين أنّ الشاعر المحروم، أي الشاعر الذي ليس أهلاً لحمل هذا اللقب، هو من يسيء التعامل مع نصوص غيره.

ولمجد القرطاجني يشير مسألة أخراً من مسائل السرقات، أو الناص، كان سبقه إليها علي بن عبد العزيز الجرجاني، وهي التي أطلق عليها مصطلح «المشترك»³⁹⁸ ذلك بأنّ القرطاجني يشير هذه المسألة نفسها دون الإحالة على صاحبها وذلك حين يقول مثلاً: «والأشياء التي يقال فيها خيرات وشرور، أو يُتَوَهَّم أنها كذلك، منها أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاصة والجمهور، ومنها أمور يفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصة دون الجمهور»³⁹⁹.

ويبدو أنّ القرطاجني من خلال كلامه الذي سبق لنا الاستشهاد به، والذي يليه أنّه يقصد بالأشياء التي يشترك فيها الخاصة على حدة، والجمهور على حدة، أو الخاصة والجمهور معاً، هي المعاني والأفكار طوراً⁴⁰⁰ والأغراض طوراً⁴⁰¹، والمعاني والأغراض معاً طوراً آخر. ونترك من بعض كلام القرطاجني أنّه كان يريد أن يقرّر أنّ المعاني مشتركة بين الناس جميعاً، وليس أحدٌ أحقّ بها من الآخر إلاّ بحسن صناعتها شعراً. وكان الجاحظ زعم أنّ المعاني مطروحة في الطريق⁴⁰² فهو من هذه الوجهة أسبق النقّاد العرب إلى نظرية «الاشترك» في المعاني بين الشعراء.

398- الجرجاني، م. م.، ص. 186.

399- القرطاجني، م. م.، ص. 20.

400- م. م.، ص.

401- م. م.، ص. 21.

402- بطر الجاحظ، المجلد 3، ج. 134.

ويُسنُّ القراطيجي هذه الفكرة التي ناقشها طويلاً بأن «المعاني الشعرية منها ما يكون مقصوداً في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمداً لإيرادها ومنها ما ليس بمعتمدٍ لإرادته ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ونُسَمَّ المعاني التي تكون من مان الكلام، ونفس غرض الشعر: «المعاني الأول». ونُسَمَّ المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض، ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها، أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول لها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويُصار من بعضها إلى بعض: «المعاني التواني»؛ فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وتواني».⁴⁰³

فهناك إذن معانٍ مشتركة تكون كالأصيلة يستمد منها الشعراء انطلاقاً من الثقافة العامة التي تشبه تلقى اللغة، وتقلد التقاليد والعادات في المجتمع الذي ينتمون إليه وهي المعاني الأولى، في حين أنَّ هناك معاني فرعيةً كأنها تحصل من الثقافة التي تحدث بالتعلم والخلط، وهي المعاني غير الأصيلة أو «المعاني التواني». ونلاحظ أنَّ القراطيجي يردّد كثيراً مصطلح «المحاكاة» الذي هو ضرب من التناص، كما نلاحظ هنا يتخلّط من ذلك. ونحسب الأول من التقاد العرب الذي يصطنع هذا المصطلح وهو يريد به التأثير إما بقالة المجتمع، وإما بالثقافة مع النصوص الشعرية التي قد تفرّد ببعض المعاني الجديدة.

ونجد القراطيجي يلجأ أحد الإلحاح على تفصيل القول في مسألة المعاني الأول، والمعاني التواني، وأن التواني يجب أن تكون أفضل من الأول، وإلا كانت

403- قراطيجي، ج. ١، ص. ٢٢٠، ص. ٢٢١.

حشواً ضحاً، وتطبيعاً متحطاً: «روح التوازي أن تكون أشهر في معناها من الأول لتوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيداً للمعنى. فإن كان المعنى فيه أعطى منه في الأول فتح إيراء التوازي لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة؛ فهي مجردة الحشو غير المفيد في اللفظ. ولناقصة المقصد الشعري في المحاكاة والتخييل يكون إنباع المشتهر بالحظي حيث يقصد زيادة المشتهر شهرة، أو تأكيد ما فيه من الاشتهار مناقضاً للمقصد، من حيث كان الواجب في المحاكاة أن يبع الشيء بما يفضل في المعنى الذي قصد تخيله به، أو يساويه، أو لا يعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة».⁴⁰⁴

-24-21-2000-404

ثامناً - ابن خلدون ونظرية التناسل :

يقرّر ابن خلدون بأنّ الشاعر الذي يقلّ حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعراً، لأنّ كانه، لن يعدّ أن يكون من الناطمين. وكان أولى لمن لم يكن له محفوظ غزير من الشعر الجيد أن يتجاف عن قرص الشعر ويتناهى عنه؛ إذ لا ينبغي له أن يكون شاعراً كبيراً، وأديباً بارعاً إلا بعد الامتلاء من المحفوظ، وشحنّ القرحة من أجل التسج على منوال هذا المحفوظ.⁴⁰⁶ غير أنّ الرأي الخلدونيّ، في حقيقة، لا يولّي إلى مستوى التطيّر للنصّ الأدبيّ من حيث هو تناسليّ؛ أي من حيث هو ثمرة من ثمرات القراءة والاستماع والثقافة. أي من حيث هو تفاعل بينه وبين نصوص أخرى مجهولة، أو منسوبة، في الغالب. أي نصوص مخزّنة في جيوب الذاكرة الخلّية التي تلفظها أثناء إبحار الكتابة من حيث هي نشاط إبداعيّ مبنّى على أنقاض أنشطة إبداعية أخرى الدثرت في أحواز الذاكرة التي قد ثمتت القرحة حين تسمتها.

ولعلّ الرأي الذي يمكن أن يرقى إلى بعض ما نحن بصدد الحديث عنه وهو مفهوم التناسل، هو تقريره (وهو أمر نعرض شيوعه يومئذ بين النقاد العرب) أنّ من شروط امتلاك الأدوات الشعرية الراقية نسيان النصوص المحفوظة حتّى تُسمّى رسمتها «الحرقية الظاهرة»؛ إذ هي صادة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها وقد تكبّلت النفس بها، انتفش الأسلوب فيها، كانه منوالّ يأخذ بالنسج عليه من أمثالها.⁴⁰⁷

406- ابن خلدون، للفتنة، ص. 1109.

407- م. ص. 1105-1106.

إنّا نلاحظ أنّ ابن خلدون يصطنع، بوعي عجيب، مصطلح «نسيان المحفوظ». وهو الذي يدعوه رولان بارت، كما سنرى، في الفصل الذي وقفناه على التاصرّ عند الغرب، «تضمينات من غير تنصيص». ذلك بأنّ نسيان النصّ يُقضي إلى كتابة نصّ أصيل على أنقاضه من وجهة، ونصّ جيد - إذا كان المحفوظ النسيّ هو أيضاً جيداً - من وجهة أخرى. لئلاّ ابن خلدون يكشف لنا عن سرّ ما وراء النصّ المكتوب (وقد كان في تصوّر النقاد الأقدمين شعراً فقط)، أو ما قبله، أو ما بعده، أو كلّ ذلك جميعاً. فليس التاصرّ، في تصوّرنا، إلّا حدوث علاقة تفاعليّة بين نصّ سابق، ومخاض نصّ في لحظة التكوّن، لينشأ عن تلك العلاقة النصّ الراهن. فقراءة النصوص السابقة في مثل النقاد الجدد، والسمائيّين، وحفظ هذه النصوص ثمّ نسيانها في تصوّر ابن خلدون (وتصوّر ابن طباطبا أيضاً من قبله)، هما أساس نظريّة التاصرّ التي نلّازم كلّ مبدع مهما يكن شأنه. فالمخزون من النصوص المقروءة، أو المحفوظة النسيّة، من قبل هو الذي يتحكّم، غالباً، في طبيعة النصّ المكتوب.

وإذا كان ابن خلدون يقضي باستحالة وجود شاعرٍ كبيرٍ لا يكون قد حفظ شعراً كثيراً ثمّ نسيه، فإنّنا نقضي باستحالة وجود مبدع يكتب نصّاً أدبيّاً دون سابق تعاملٍ مكثّف إلى حدّ الإدمان، مع النصوص الأدبيّة في حقل معيّن، أو في عدّة حقول. ومهما يكن جنس النصّ الأدبيّ المنجّر يظلّ خاضعاً لهذه النظريّة؛ إذ لا يجوز أن ينشأ شاعر من عتَم، أي شاعر غير لارّ في أصله للشعر؛ وإنّما هو لارّ للثقافة أو المنطق أو التاريخ أو الجغرافيا أو

الاقتصاد أو الفقه؛ فهذه القراءات المقترحة لا تستطيع، بحكم طبيعتها، أن تنتج نصاً أدبياً ما. ذلك بأن إنتاج النص الأدبي، من حيث هو، إنما يخضع لسلطان طبيعة النص المقروء أو المخطوط، النسي والمذكور معاً.

وإذا كان النص هو صفة يتجلى من خلالها نتج الكلام باللفظ، فإن الناص هو تبادل التأثير بين الكتاب (ولا ينبغي أن يتدخل هنا، موضوع الأدب المقارن الذي يبحث في أصول الأفكار على وجه البتة) كبادل التأثير بين فلوير وبروست في الأدب الفرنسي، كما يقرّر رولان بارت،⁴⁰⁸ وببادل التأثير بين الحريري وبيديع الزمان الهمداني في الأدب العربي، حيث إنه من المستحيل أن يستطيع نص أدبي ما أن يتكوّن خارج نصوص سبقته، أو عاصرتها. فسواءً علينا أكان هذا النص هو الجاحظ، أم طه حسين، أم عبد العزيز البشري، أم المفلوطي، أم الشابي، أم محمد البشير الإبراهيمي... أم حتى جريدة يومية، أو حديثاً إذاعياً، أو مشهداً مسرحياً؛ فإن الثابت، في ذلك، هو أنّ هذا النص لا بدّ من أن يكون قد نُسج من، أو على، أنقاض نصّ ما، أو نصوص ما. فكان النصّ الإبداعي الجديد هو أبداً قائم على أنقاض نصوصٍ أخرى انقرضت في ذاكرة الناص؛ فهو تضمين لها بغير تنصيص، كما يعبّر رولان بارت،⁴⁰⁹ وهو «استبدال نصوص [سابقة] بالنص» الذي هو بصدد الانتاج، كما تعبّر جوليا كريستيفا.⁴¹⁰

408 - Cf. Roland Barthes, Le plaisir du texte, (نلّة نص)، p. 39.

409 - Cf. R. Barthes, Théorie du texte, (نظرية نص) in Encyclopædia universalis, (Texte)

410 - J. Kristeva, op. cit.

إنّ النصّ في طبيعته مفتوح على النصوص الأخرى، وقد يكون من المستحيل أن يتعلّق على نفسه. كما أنّ علاقة النصّ تتخذ لها أشكالاً مختلفة.⁴¹¹ يبقى أنّ من الأمثل التّجربة إلى أنّ النصّ من حيث هو نتاج النّاصيّة لا ينبغي له أن يلتبس بالدراسات المتعلّقة بـ«المصادر»، و«الأصول». ذلك بأنّ الأبحاث المتعلّقة بمجال النّاصيّ تجري، في مألوف العادة، بتسميّة النصوص التي تعالّق دون الحفول بالمؤثّرات التي قد يمارسها بعضها على بعض.⁴¹²

إنّ مفهوم النّاصيّ، في صورته النظريّة المعروفة، هو، بلا ريب، استكشاف غربيّ. غير أنّا إذا ما شئنا، كما يذهب إلى ذلك صريّ حافظ، «لدراساتنا، عن رُؤى النقد الجديد ومفاهيمه، أن تتجاوزَ حدود التّقل والتعلّق الهامشيّ على إنجازات النظريّة النقديّة الحديثة في الغرب، فلا بدّ لنا أن نقد نوعاً من الحوار الجدليّ الخلاق بين هذه الإنجازات، وإنجازات النقد العربيّ في عهده الزاهرة».⁴¹³

إنّ جهود المفكرين العرب الأقدمين توزّعت على ثلاثة محاور لسانيّة كبرى، هي: البلاغة، واللّغة والنحو، والنقد الجماليّ. وهذه المحاور الثلاثة هي التي لا تزال تُعدّ جذوراً للنظريّات النقديّة واللّسانيّة الحديثة. وأمّا ما قد يذهب إليه بعض الناس، الفراضاً على الأقلّ، من أنّ العرب عرفوا أيضاً مبادئ السيميائيّة وكانوا بذلك واعين وعياً معرفياً كاملاً، ومن هؤلاء أبو

411 - Cf. Michel Arrivé, La sémiotique littéraire, (سيميائية الأدب), in La sémiotique, l'École de Paris, p. 146.

412 - Ibid., p. 147.

413 - صريّ حافظ، النّاصيّ تعاملية النصوص، منشور في مِلَّة لُف، ع. 4، 1984، ص. 26.

عثمان الجاحظ،⁴¹⁴ فإننا نقرّ بذلك، ونقرّه معاً؛ غير أنّ ذلك لم يجاوز قطّ الفكرة الماثلة دون الانزلاق إلى التوسّع في التطبيقات كما جاءوا ذلك، مثلاً، حول التشبيه والجاز والاسعارة والكتابة...

وإذن، فإننا نتمسك بموقفنا من أنّ القدر العربيّ كبيرٌ جدّاً، وهو موقف لم يُملأه علينا هوى الذات، ولرجسية الانتماء، بقدر ما هو تطلّع إلى تقرير حقيقة، وتكريس واقع ثابت.

إنّا، ودون العودة إلى التراث النقديّ العربيّ، نحاوله استكناه ما قد يكون فيه من بدور مثل هذه المسألة، وسواها أيضاً كثير، لا يمكن أن يتألي لنا الإسهام في إنتاج نظرية نقدية أصيلة، تنهض على محاوره التراث واستطاله من أجل الانطلاق منه، قبل الانتهاء إلى الخلاصة التي ستكون مجرد لشور إذا لم يترافر لها التأسيس التراثي الرصين.

حقاً، إنّ النقاد العرب الألفنين لم يقرّوا، باللفظ والحرف صراحةً، أمر هذا التاصرّ بالمفهوم الصارم الذي قرّره به جوليا كريستيفا، ورولان بارط، ولريماس، وسواؤهم من المنظرين للمفهوم السيميائية،⁴¹⁵ بيد أنّ ذلك ما كان ليحظرّ علينا البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو بعيد؛ ذلك بأننا نعتقد أنّ الأدب العربيّ يُعدّ من الآداب الإنسانية الكبرى حيث لم يكده بلر مسانة من المسائل المصطنقة بوصف

414- ينظر الجاحظ، هبلا وشهير، 1. 191 والمحرران، 1. 33-34، 45-46 حيث تحدثت عن وسائل البيان فيجعلها أربعة: لفظاً، وعقلاً (وهي لغة انتشرت فيما يبدو، وكانت راسخة على عهد الجاحظ)، وإشارة. في حين أنه يجعل أصنافاً ثلاثاً على اللسان من لفظ، وهي غير لفظ حسب أخصاء لا تنقص ولا تزيد....

415 - Cf. A. J. Greimas, J. Courtiès, *Sémiotique*, p.194.

الإبداع أو فهمه إلا عاضى فيه خوفاً. وإذا كنا بصدد البحث في شأن النصّ، وهو نزعة سيمائية تزعم أنّ كلّ نصّ لا بدّ له من أن يكون صدقاً لنصّ، أو نصوص أخرى، أي أنّه يستحيل على كاتب أن يُنشئ نصّاً من عدم؛ فإننا نعرّز بهذه النظرية ما نلعب إليه من أنّ أيّ نظرية سيمائية أو نقدية تظهر في هذه المدرسة أو تلك، فإنّه لا بدّ من البحث في أصولها البعيدة، وجذورها الحقيقية، لكي يتمّ تأصيلها وتأييدها؛ وإلاّ فإننا سنسلم بالانقطاع العربيّ، وهو أمر مستحيل القبول، لأنّه مستحيل الولوج.

والذي يعني، هنا والآن، أنّ نصوص الشعر استأثرت بأعجاب عامة الناس فكانوا يغلّفونها، أمّا المتخصصون فكانوا يجرمون على الإلمام بأكبر عدد ممكن من النصوص الشعرية، حتّى إنّ ابن خلدون كان ينصح لمن لا يحفظ شعراً كثيراً أن لا يحاول كتابة الشعر؛ إذ كان يرى أنّ «اجتناب [لفرض] الشعر أولى لمن لم يكن له محفوظ».⁴¹⁶ وهنا يكمن جوهر المسألة الناصية، فالعرب خلّوا إلى أنّ الأدب عليه أن يحفظ كثيراً من النصوص الأدبية ثمّ يتأسسها إن أراد أن يكون أديباً كبيراً. ذلك بأنّ هذه النصوص تدثّر في الذاكرة الخلفية فخيض على القرينة، دون شعور، لدى تدريج نصّ من النصوص.

ولذلك يلاحظ ابن خلدون أنّ «مؤلف الكلام هو كالبنا أو التساج، والصورة النهائية المنطبقة، كالقلب الذي يبنى فيه، أو الخوال الذي يسج عليه».⁴¹⁷

416- ابن خلدون، المقدمة، 1105.

417- م. س.، ص. 1102.

إنّ التامّ عند العرب هو يختلف قليلاً عن نظرية التامّ العربيّة الحديثة، فالتامّ العربيّ يتحدّث عن الثمرة، ويهمل الشجرة؛ فهو لا يكاد يتحدّث عن مسألة تكون الكتابة لدى كاتب معيّن، على نحو معيّن دون سواه، وإنما يتحدث عن أنّ الكاتب يتأثر بكلّ ما يقرأ أو يسمع أو يحفظ... في حين أنّ التامّ العربيّ يقرّ هذا، ويزيد عليه البحث في كيفية الطرائق التي لفّضي إلى تكوين الشخصية الأدبيّة لدى كاتب من الكتاب.

فالتامّ العربيّ لا يتحدّث عن التصوص التي يجب أن تحفظ ثمّ تنسى (ابن طباطبا، ابن عبد ربه، ابن خلدون...)؛ وإنما يتحدث عن التامّ حال كونه واقعاً لدى الكتابة؛ في حين أنّ العرب حاولوا الالتفات إلى الأمرين جميعاً.

ويلجّ ابن خلدون على مسألة المحفوظ من التصوص وأثر ذلك في تكوين الكاتب الذي ستأصّر مع ذلك المحفوظ حملاً حين يجري للكتابة ليقول تارة أخرى: «لا بدّ من كثرة الحفظ لمن يروم تعلّم اللسان العربيّ. وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جسه، وكثرتة من قلّته، تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحفظ (...). وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسوع، تكون جودة الاستعمال من بعده، ثمّ إجابة الملكة من بعدهما. فارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام، ترتقي الملكة الحاصلة لأنّ الطبع إنما ينسج على منوالها».⁴²²

كما يرى ابن خلدون أنّ الذي يحفظ كثيراً من النصوص الشعرية قد يكون شاعراً، على عكس الذي لا يحفظ إلّا الأحاديث والرسائل والخطب، فإنّه قد لا يكون إلّا كاتباً.⁴²³

422- ج. م. س.، ص. 1112.

423- ج. م. س.

ونلاحظ أنّ ابن خلدون يتحدث عن «المسموع» أيضاً من الآداب العالية، والأساليب الجميلة؛ فالقائِر متعدّد الروافد، متكاثِر السّوالِي. وأنّ ما يكن الثّان، لأنّه لا يوفّق الأديب إلى أن يكتب أو يقول من عدم، كما أشار إلى بعض ذلك أبو عثمان الجاحظ وهو يتحدث عن الخطباء العرب؛ بل لا بدّ من أن يتناصّ مع نصوص أدبيّة أخرى: حليّتها أو سمعها أو قرأها.

وإذن، فإنّ الذي يريد أن يكتب أدباً، شعراً أو غير شعر، لا مَنَاصَ له من أن يتناصّ مع المحفوظ أو المسموع، أو المرويّ أو المقروء، من عبون الكلام. وعلّك هي أسس نظريّة التناصّ العربيّة المعاصرة التي ترى أنّ كلّ أديب هو نسخة من غيره، وأنّ كلّ نصّ هو مجرد مرآة لنصوص أخرى سبقته.

تاسعاً - أوّل العهد بالتناص عند المثقّاد العرب المعاصرين؛

إذا كان النقد الفرنسيّ قبض له المعاجم اللغويّة التي تورّخ بعض مفاهيمه كشأن مفهوم «التناصّ» الذي أرّخ له معجم «روبير الصغير الجديد» (Le nouveau petit Robert) بأن حدّد تاريخ ميلاده وهو سنة 1958⁴²⁴ وإذا كان معجم روبير الكبير الذي توجّه الأكاديميّة الفرنسيّة صدر ملحقه سنة 1975 ولم يذكر، مع ذلك، هذا المفهوم، فإنّ ذلك يعني أنّ هذا المفهوم لم يجزّ في استعمالات اللّغة الفرنسيّة الرسميّة التي أقرّها الأكاديميّة الفرنسيّة، إلّا بعد سنة 1975.

424 - Cf. Le petit Robert, Intertextualité, 1993.

ولقد جئنا بكلّ هذا لنرقي إلى محاولة معرفة تاريخ استعمال هذا المصطلح في اللغة العربيّة المعاصرة حيث إنّ كتاب «الأسلوية والأسلوب» لعبد السلام المسدي الذي صدر سنة 1975، وهو من أوائل الكتب التي ظهرت في الحداثة العربيّة، لم يذكر التامّ ضمن مصطلحات النقد واللسانيات التي خصّص له ملحق في آخر الكتاب. ولم يذكر كمال أبو ديب هذا المصطلح فيما يحيل إلينا في كتابه «جدلية الحفاء والتجلي» الذي ظهر عام 1979، ولا حتّى في كتابه «في الشعرية» الذي ظهر عام 1987. كما أنّه فاتنا نحن أن نذكر هذا المفهوم، بلّة أن نكتب شيئاً عنه، في أوّل كتاب لنا في الحداثة وهو «النص الأدبي من أين وإلى أين؟».⁴²⁵

وعلى أنّ كتاب «الخطبة والتكفير» لعبد الله محمد الغدامي الذي صدر عام 1985، وهو من أحسن الكتب الأولى التي ظهرت في الحداثة العربيّة، لم يستعمل، هو أيضاً، مصطلح التامّ فيه صراحةً؛ ولكنّه أورده تحت مصطلح «لداخل النصوص، Intertextuality».⁴²⁶ وقد علّق الغدامي على هذا المفهوم بأنّه «متطور جداً في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها».⁴²⁷

لمعنى ظهر، إذن، هذا المفهوم في الكتابات النقدية العربيّة المعاصرة، مترجماً عن اللغة الفرنسيّة، غالباً؟ لا غم لك الإجابة في الوقت الراهن. وإذا

425- صدر هذا الكتاب عن ديوان الطرقات لمجموعة بالحرر سنة 1983، هم أنما كانوا نحن أملاء على طلابنا في الدراسات العليا بجامعة وهران في السنة الجامعية 1980-1981.

426- خطبي، الخطبة والتكفير، ص 13.

427- م. ص.

كان التحيم وقع على أول المسجلين لهذا المفهوم في الغرب نفسه، فما القول في شأن النقد الجديد في العالم العربي؟⁴²⁸

وأيّاً ما يكن الشأن، لئن قد يكون من حقنا على الفناء، أي من حقّ النقاد العرب الجدد علينا في هذا الفصل الطويل أن نشير إلى الجهود التي بذلوها حول بلورة هذه المسألة وتأسيسها، وتذليل مفهومها، وبسط إجراءاتها في النقد العربي المعاصر، إلى درجة أنّ الناس تأسّوا السرقات الأدبية، (المفهوم القديم) ولهجوا بذكر الخاصّ وحده. والحق أنّ عددهم قد يكون كثيراً لسيّئاً، وقد ينشأ عن ذكر مجموعة منهم دون ذكر بعضهم الآخر حساسيّة نحن في غنى عنها... لكننا مضطرون إلى ذكر بعض الأسماء الكبيرة التي تناولت هذه المسألة في النقد العربي، مع الاعتذار لمن سهونا عن ذكرهم، أو لمن لم نطلع، في الحقيقة، على ما كتبوا عن هذه المسألة، وقد أمست القطيعة الثقافية العربية أسوأ من القطيعة السياسية بين المشرق والمغرب...

لمنّ عالج المسألة التناصيّة بوعي معرفي لذكر، إذن، صبري حافظ، ويبدو أنّه كان من أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا هذا المصطلح بما هو جاري عليه الآن⁴²⁹ حسب متابعتنا الأوّلة للكتابات النقدية عن التناص، ثمّ محمد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985 زهاء خمس عشرة صفحة،⁴³⁰ ثمّ عبد الله محمد الغدامي،⁴³¹ وبشر القمري⁴³²، وسامي

428 - محاور توضيح هذه المسألة في الفصل الذي كتبه علي التناص الغربي.

429 - صبري حافظ، تناصّ ثقافيّة النصوص، منشور في مجلة ألف، ج 4، 1984.

430 - ينظر محمد مفتاح، تحليل لمخطّات القمري، إستراتيجية التناص، الفصل السادس، ص 119 وما بعدها.

431 - في كتابه «المخطّات والتكملة»، بيروت، 1983.

432 - بشر القمري، مفهوم التناص بين الأصل والاستناد، منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، ج 60-61، 1989.

سويدان،⁴³³ وعبد الملك مرتاض...⁴³⁴ ثم ظهر فريق بعد هؤلاء ممن افاضوا في هذه المسألة التي أمتت من المفاهيم المبتذلة في النقد الجديد.

والذي تناول هذا المفهوم بكيفية منهجية، في حدود ما بلغناه نحن من العلم على الأقل، هو محمد مفتاح الذي ربطه بالمعارضة، والسرلة، والمناقضة، وهذه المفاهيم وردت لدى النقاد الألمان، كما رأينا في هذا الفصل. ثم لسم التعاص إلى ضروريّ وإحصائي، ثم إلى داخلي وخارجي...⁴³⁵ وكان سبقه، إلى ذلك، بسنة واحدة صوري حافظ حيث أسس للتعاصيّة العربيّة فلذكر أنّه لا بدّ من الاستعداد إلى التراث النقديّ العربيّ في تأسيس نظريّة التعاص العربيّة، وركز في دراسته خصوصاً على الجميع، دون الخطول بالسرفات...⁴³⁶

وتناول صلاح فضل مفهوم التعاص في ندوة «قراءة جديدة لتراتنا النقديّ»⁴³⁷ بكيفية عرّضيّة، وتطبيقية أكثر منها نظريّة، وذلك في محه المقديم إلى هذه الندوة أواخر عام 1988 تحت عنوان: «طراز الترويض بين الانحراف

433- سامي سويدان، حوار منهجي في النصّ والتعاصي، عملة الفكر العربيّ للعصر، ج. 4، بيروت، 1989.
434- عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبيّ، وقد كُتبي بمحا في ندوة سماء للنقد الحديث (1986)، وقد اصمنا مصطلح «تعاصي» بأكثر من ثلاث صفحات من التسليل، ونظر عملة كلمته، فيعرب، ج. 10-11، 1989، ص. 79-81، وقد نشر البحث بصرف من اصمنا عملة هو: «كتابة كالمناظر كذا»، (م. س.) كما نشرنا بمحا بصرف: «عملة السرفات الأدبيّة ونظريّة التعاصي»، علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدة، ج. 1، مايو 1991.
435- ينظر محمد مفتاح، م. م. س.، ص. 819 وما بعدها.
436- ينظر صوري حافظ، م. م. س.، ص. 26-30. ومما يذكر بإصصاب أنّ عملة ألف -الحزبة- اصمنا العدد الرابع سها كذا لمصروع: «تعاصي: تعاصيّة التصوص»، عملة كلف، قسم الأدب الإنجليزي وللقارن، الجامعة الأمريكيّة بالقاهرة، 1984.
437- انصفت عملة ما بين 19 و24 نوفمبر 1988. وظمها النادي الأدبيّ الثقافيّ عذفر. وقد كُتبي لبها رها عملة وعشرى بمحا بإصمنا ألع الرعمه التقنيّة في عالم العربيّ. وراحم أعمال هذه الندوة، المجلد الثاني، ص. 938-944. نشر النادي الأدبيّ الثقافيّ، جدة، 1990.

والتأصّل». وكنا نحن لقمنا بحثاً إلى ندوة جامعة صنعاء للنقد الجديد عام 1986 استعملنا فيه لأول مرة مصطلح «التأصّل».⁴³⁸

ولقد يعني ذلك أنّ الاسطفاضة في استعمال مصطلح التأصّل لم تقع إلّا في العشرين سنة الأخيرة (نحن الآن في سنة 2005، على أساس أنّ مقالة صوري حافظ ظهرت في مجلة «ألف» سنة 1984)، أي بزهاء ربع قرن على استعماله في الغرب.

ونعود لنحجم هذا الفصل بهذه المسألة: أفلا يكون من حقنا، وواجبنا أيضاً، أن نحاول البحث في التأصّل من وجهة نظر عربيّة خالصة، فننقّب عن بعض جذوره في الفكر النقديّ العربيّ القديم، ثمّ الجديد وهو ما لم يجاوز الإشارة لغياب التفاصيل، وحضور المحاكاة وحدها في معالجة هذه المسألة؟

لأوّل، أنّ السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط، كما كان اعترض علينا جابر عصفور لدى مناقشة محاضرتنا في ندوة النقد التي انعقدت في أواخر الأعوام الثمانين من القرن العشرين بصنعاء؛ ولكنّها كانت تتناول اللفظ أكثر من المعنى. ولعلّ قول علي بن عبد العزيز الجرجانيّ الذي كنّا استشهدنا به منذ حين، والذي يتحدّث فيه عن اللفظ للاحاح، من البرهانات الخريّة على ذلك.

والثانية، أنّ فكرة السرقات لا تستبعد التأثير بالقراءة، بل لعلّ ذلك هو الوارد، ضمناً، في أحكام القدامى العرب من النقاد. من أجل ذلك ألفينا

438- وكان البحث بعنوان: «نظرية طمس الأدبيّة»، ونشر في مجلة «الوفاق الأدبي»، صسئل، ج. 201، 1988. كما نشر في مجلة «كلمات»، البحرين، ج. 10، 1989.

الجرجاني يرفض صراحة مصطلح «السرقعة»، بل يُعَدّ ذلك السلوك شيئاً مشتركاً بين الأدباء قاطبة، لأنّ الألفاظ متقولة متداولة بينهم.⁴³⁹ وليس التداول الذي يتحدث عنه الجرجاني (ويكاد يعني مفهوم «الاستبدال» (Permutation) لدى جوليا كريستيفا)، هنا، إلّا ضرباً من التاصرّ الصريح كما أنّ اتّصال الألفاظ وسرورها بين الناس لا يعني إلّا تفاعل النصوص وبإدّلهما القائل على نحو ما.

والثالثة، إذا كان مصطلح السرقات يحث على نظرية التاصرّ، (وقد كنّا رفضنا، نحن، مصطلح «السرقعة» ورأيناه ذا نزعة أخلاقية لا علاقة له بالتفاعل الطبيعيّ بين النصوص والتاصرّين جميعاً) فهو من باب جنبي «السّجع» على نفسه أيضاً، و«البحر» الشعريّ على إيقاعه. فما أكرّ المصطلحات النقديّة التي نفقّر إلى مراجعة وتحجّص. فالمسألة في رأينا مسألة مصطلح، لا مسألة الفكرة في حدّ ذاتها، فهي قد وردت في النقد العربيّ القديم.

والرابعة، ما دامت الأحكام والنظريّات كلّها نسبيّة، ولا سميّاً في العلوم الإنسانيّة، ثمّ لا سميّاً في المفاهيم اللسانيّاتية والنقدية، فلمّ تتعلّق بنقل النظريّات الغربيّة في نظرية التاصرّ بأصولها التفصيليّة الغربيّة دون تشذيب ولا تمهيد؟ وكيف نتطّلع إلى إنتاج نظرية نقدية تُسهم بها في تأسيس المعرفة الإنسانيّة، إذا آثرنا أن نكون عالة على الغرب، مجتزئين بالتقلّد عنهم، عازفين عن التاصيل والتأثيل انطلاقاً من ترانا السخي؟

الراهن على الأقلّ، بضرورة البحث فيما يمكن أن يكون من وجود علاقة بين السرقات الشعرية والتأصيل، بالإحالة إلى بعض العناصر الأخرى ومن بينها الالتباس والتضمين والإشارة والمعارضة، وهي سيرة من البحث كان صيري حافظاً لها.

إنّ التأصيل، كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هو تبادل التأثير والعلاقات بين نصّ أدبيّ وراهن، ونصوص أدبيّة أخرى سابقة. وكان الفكر النقديّ العربيّ عرف هذه الفكرة معرفة معتملة تحت مصطلح «السرقات الشعرية».

الفصل السادس

نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر

«إننا نستشف إمكان تحليل الكتابة الأدبية بما هي حوار مع الكتابات الأخرى؛ إنه حوار الكتابة، داخل كتابة أخرى».

(رولان بارت)⁴⁴³

ستابع، في هذا الفصل، نظرية التناص التي استعمل مصطلح مفهومها لأول مرة سنة ثمان وخمسين وسبع مئة وألف، في النقد الفرنسي المعاصر أساساً، وسنحاول الإلمام بأهم الكتابات للمنظرين من النقاد الفرنسيين الجدد نلرؤهم بما استطعنا من التاكي والتقصي، وننظر في آراءهم بما استطعنا من العمق والاستيعاب، ونسعى إلى معرفة ما انتهوا إليه في هذه المسألة المربكة. وسنحاول أثناء ذلك التعليق والنقد، والقاش والاستنتاج.

ذلك أمر.

وأما الأمر الآخر، فإن القارئ سيلاحظ أن هذا الموضوع على الرغم من أنه لقي رواجاً عجبياً في الثلث الأخير من القرن العشرين في الكتابات

443 - Enretien avec Roland Barthes, in *Lettres françaises*, 2 mars 1967.

النقدية العالمية، وفي الخمس الأخير منه في الكتابات النقدية العربية مشرقاً ومغرباً، كما قد يبدو ذلك لأول وهلة، إلا أننا لدى تبصّر هذه الكتابات العربية رأينا، مع كل التقدير لأصحابها، أنها - كلها أو بعضها - ربما تضم شيئاً من التسرع ولقطة الاستيعاب⁴⁴⁴... ولعلّ العذر في ذلك أنها كتابات مبكرة، وإذن رائدة، في حقل التاصّ. وكلّ رائد له عذره. ولذلك فإنّ موضوعاً كبيراً، وذا أهمية عظيمة في كتابة التصرّ وتقطّعه وفهمه، كهذا الذي نحن بصدده الحديث عنه، لا نتحدّ أنّ كتابة واحدة، ولا حتّى كتابات متعدّدة، قادرة على استيعابه حتّى الاستيعاب. بل لعله أن يظلّ مفتوحاً لتجديد قراءته ونقاش أسسه، تاريخياً وجماليّاً وميثاقياً معاً. وإذن، المكان ممكناً لتدبيح كتاب كامل عن نظرية التصرّ الأدبيّ من حيث هو مفهوم، ومن حيث هو جماليّة، ومن حيث هو علاقة إشكاليّة مع النصوص والثقافات والآداب والإيديولوجيات⁴⁴⁵ والقيم الأخرى، دون الحديث عن نظرية التاصّ النظرية على حدّة، وفي فصل خالص لها، ولاسيّما بعد أن تناولنا في الفصل الماضي نظرية التاصّ عند العرب، ممثّلة فيما كان يُعرف في النقد القديم - العربي والأجنبيّ معاً - تحت مصطلح «السرقّة الأدبيّة» (Le vol littéraire)، وذلك من خلال متابعة أهمّ النقاد والمفكرين العرب الأقدمين من أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ وأبي الحسن بن طباطبّا الطلويّ إلى حازم القرطاجنيّ

444 - لا ينبغي من ذلك حقّ ما كان كتبه محمد صناح في كتابه الرومانيّ، ينظر صناح، تحليل الخطأ الشعريّ - استراتيجيات التاصّ، ص 119-126، دار الفنون للطباعة والنشر، بيروت 1985 (ط. 1)، ولا ما كتبه صوريّ حافظ في عملة «العصر...» لأنّ القادة لا بد أن تسمّ بالاحتشام مهما يذلّ صاحبها فيها من المجهود... ولا يعني ذلك أنّ عملاً ما سيكون كاملاً. ولكنّ كلّ ما في الأمر أنّنا نحاول الاستيعاب على نحو توسّع...

445 - نكتب عن المصطلح الأجنبيّ للفرع دون بناء من غير ذلك حتّى لا نغشّي العربية بالشمع من سأكبر.

وعبد الرحمن ابن خلدون؟ ثم خصوصاً بعد أن اتسع النقد الجديد بأن كل النصوص الأدبية هي تناسل مع نصوص أخرى، أي هي حوار أوزي مع النصوص السابقة عبر كل اللغات والثقافات والجغرافيات (باخين، كريستيفا، يارط، إلخ)...

إن نظرية التناص (Intertextualité, Intertextuality) - مصطلح النقد العربي القديم، والنقد العربي المعاصر - والسرقعة الأدبية، بمصطلح النقد العربي القديم، والنقد العربي أيضاً، كما رأينا من خلال الفصل السابق ومطلع هذا الفصل، كانت تقوم على فكرة بسيطة لا تستدعي إلا متابعة متأنية، وإلا قراءة «متجسّسة» للشعراء المتأخرين، بالقياس إلى الشعراء المتقدمين في الزمن، محاولة «ضبط» الأفكار والألفاظ التي اجتريها الأواخر عن الأوائل. وبغض الطرف عن ضعف أسس هذه النظرية من حيث استحالة تطبيقها خارج الشعر العربي فيما بعد القرن الرابع الهجري، (وذلك باعتبار أن الشعر العربي حين السع عبر الزمان والمكان والمقادير لم يعد ممكناً، من الوجهة العملية، متابعة كل الشعراء ونصوص أشعارهم لمعرفة مصادر أفكارهم معرفة يقينية، بالإضافة إلى أن أجناس الأدب توسعت فلم تعد مقصورة على الشعر وحده؛ ولكنها امتدت إلى الكتابات السردية وغير السردية، ولم يعد الشعر يمثل، في الحقيقة، إلا أحد أقل هذه الأجناس الأدبية الجديدة رواجاً بين القراء...) فإنها لا تنظر إلى التناص إلا على أساس أنه «سرقعة» شاعر من شعر شاعر آخر غالباً، بكل ما يتضمن معنى السرقعة من رذيلة أخلاقية، وفتنة... ذلك بأن السارق ليس إلا سارقاً على كل حال، فسواء علنا أكان سارقاً للأفكار، أم سارقاً للأموال والعقار.

ولقد كان الأجانب أنفسهم يُقرّون، في حقيقة الأمر، بوجود نظام «السّرقَة الأدبيّة» -على أنّه شرّ لا مناص منه- في كلّ الكتابات الفنيّة على اختلاف أجناسها إلى درجة أنّ الروائي الفرنسي، جان جيروودو (Jean Giraudoux, 1882-1944) زعم أنّ «السّرقَة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب، باستثناء الأوّل منها، المجهول على كلّ حال».⁴⁴⁶ وللاحظ أنّ جان جيروودو استعمل أداة استغراق التوكيد -«كلّ»- ليكسّي حكمه الصميم فجعله يقع على كلّ الآداب الإنسانيّة دون استثناء، على اختلاف اللّغات والأزمان والأوطان.

غير أنّ الناصّ المعاصر يحاول، في حلقة حدائيّة باهية، أن يزعم للناس أنّه غير «السّرقَة الأدبيّة» على الرغم من أنّه، في حقيقة، ليس إلهاً؛ فهو يُقرّ بوجود مبادئها العاقبة فيه، ولا يُنكرها منه. وكلّ ما في الأمر أنّ القادّ الألفميين كانوا ربما ذنّوا السّرقَة الأدبيّة وهزّوا من شأن الأدب الذي يحوّل عليها تعريلاً مفضوحاً، في حين أنّ الناصّين لا يدينون المُناصّ فنياً، بل لا يتجنّسون حتّى عبء التوقّف لدى كتابته للسؤال عن مصدر الفكارها وألفاظها، (منخلين عن ذلك للأدب المقارن الذي يتخوض في هذه المسألة بحثاً وباطل، وباطل أكثر...) ما داموا مقتنعين بأنّ الكتابة الراهنة ليست، في حقيقتها، إلّا استبدالاً -على حدّ تعبير جوليا كرسيفا- لكتابة سابقة، واتّصن المائل ليس إلّا مزيجاً من نصوص آخر كثيرة «مجهولة»، كما يعبر، هذه المرّة، رولان بارط...

⁴⁴⁶ «Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue». Jean Giraudoux, in «Grand» Robert, Plagiat

غير أننا لا نسلم بما يزعم رولان بارط من أنّ النص المائل ليس إلّا
 عكساً لنصوص أخرى «مجهولة»؛ فإنا لا ندري كيف يمكن إنكار التناص
 «المتعمي» الذي يمثل في قريحة الكاتب وهو يهيم بالفراغ نصّه على القرطاس،
 أو على شاشة الحاسوب؟ إنّ الذي يكب الإبداع لا يزال يتمثل بعض
 الصابر، أو بعض الألفاظ التي كان حفظها أو قرأها فروعها، ولم يستطع
 نسخها، مثل ألفاظ من القرآن الكريم بالقياس إلى الكتاب العرب الذين
 يحفظونه بحذائره، أو يحفظون منه طائفة من السور أو الآي... فإنّ بعض هذه
 الألفاظ لا ينيّ يمثل في ذهن الكاتب وهو يهيم بالكتاب فلا يستطيع عنه
 تجافاً... هو لا يذكر، في الغالب، أنّه أخذ هذا اللفظ أو ذاك من مجرد
 المعجم اللغوي الميت، ولكنه يمي وعياً كاملاً أنّ هذا اللفظ، أو أنّ هذا
 الصبر، أو أنّ هذا التعبير المناقض لذلك، أو المنسوج على منواله، كان علّقهُ
 من نصّ شعري، أو كلمة بليغة، أو آية قرآنية، وهلمّ جرّاً...

إنّ من العسير أن نقبل النظرية الكريستفّة التي اجترّها الكتاب
 الغريون بعدها من أسطورة «الاستبدال» التي تزعم فيها كريستفا أنّ النصّ
 المكتوب ليس إلّا اجتراراً لنصوص أخرى غير معروفة، أو نصوص مجهولة،
 كما يعتبر بارط... فمثل هذا المذهب يجعل الكاتب عبداً لنصوص لا يعرفها،
 وكأنّه لم يتأثر بها، وكأنّه مجرد عبد مسخر لها يُفرغها من اخلاط، ويكبها من
 أمشاج؛ وكأنّه نصيب الخيال لا يتخيّل فيخال، وكأنّه معنوه لا قريحة له على
 الإطلاق!

إننا نعتقد أنّ هناك نصوصاً لا يمكن أن تساها الذاكرة في الثقافة القومية لفضل عالقة بها، لتسهل على القرّية لدى المهّم بالكتابة دون إعانت القرّية في استحضارها، بل تمثل وحدها مثال عليها طوعاً... وإذن، لما تزعمه كريستيفا وأصحابها من أنّ الكتابة مجرد استحضار لنصوص سابقة مجهولة القائل، أي مجرد استبدال النصّ الحاضر بالنصوص الغائبة، غير مسلم، لأنّ واقع الكتابة لا يقبل به كما هو دون تدقيق أو تفصيل...

ولذلك يناقض رولان بارت كريستيفا دون أن يعلن ذلك، بلالة بادية، حين يقرّ بأنّ ما يطلق عليه «بين النصّ» (Inter-texte) هو تأثر مكشوف للكتاب الراهنين بالكتاب السابقين؛ فليحظ أنّ كتابات بروس كثيراً ما كانت مرجعاً لكتابات روائية أخرى، فبعد أن يتابع أثر ذلك لدى كتاب فرنسيين: ذاك يترّ في هذا في حلقة متصلة، وسلسلة متواصلة... لينتهي إلى إقرار القائل وأنّ «الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة».⁴⁴⁷

والنقطة الأهمّ في هذه السيرة أنّ رولان بارت يتحدث عن نصوص معروفة، تؤثر في نصوص معروفة، من حيث لا تتحدّث جوليا كريستيفا (ورولان بارت أيضاً في موقع آخر من كتاباته [نظرية النصّ] إلّا عن نصوص مجهولة، تؤثر في نصوص معروفة، كما سرى ذلك بغصيل...

ولمّن نعلم من سيرة الشعر العربي المعاصر أنّ شعراء، وشاعرات أيضاً، ألهموا بشهم غليظة بالسّرفة، إذ ما أكثر ما قيل: إنّ الشاعر فلان تأثر بالشاعر فلان إلى درجة أنّ بعضهم كان يعتقد أنّ الشاعر الكبير كان يكتب

447- R. Barthes, Le plaisir du texte, p. 59.

للشاعر الصغير، لبعض التدبير، ونريد أن نلعب من وراء بعض هذا إلى أن
التاصر لا يكون، في كلِّ الأطوار، مجرد تأثر نصٍّ حاضر بنصٍّ آخر، سابق،
مجهول...

وأياً ما يكن الشأن، فإنَّ التاصر يزعم أنه قادر (على عكس الرقعة
الأدبية التي لم يرمي إليها التاصيون بوضوح منهجيّ قطّ، (وربما نكون نحن
وصيري حالف من أوائل من لحن إلى ذلك في الأعوام الثمانين من القرن
الماضي - بالنسبة للأدب العربيّ طبعاً، وكانَّ هذه الفكرة نزلت عليهم فجأةً
من السماء، أو نجتّ لهم بفتة من الثرى، وكانَّ كلَّ الأقدمين لم يتناولوا
مسألة تفاعل النصوص الأدبية وتضالرها - وذلك ما فعلنا القول فيه في
الفصل الماضي - وهذا أمر غير مقبول، لأنَّ تأسيس الأفكار والنظريات لا بدَّ
له من أن يوضح لتأثيل تاريخي، لمعرفة المسارات التي سار فيها، والأسس
والخلفيات التي قام عليها، أو انطلق منها؛ إذ لا نعتقد أنَّ نظرية ما من
نظريات المعرفة يمكن أن تنطلق من عدم، أو تستد إلى مجرد الهباء على أن
يجاوز كلَّ ذلك إلى ما هو أعمق وأرحب، وأغنى وأبعد، في النظرية العامة
للنقد الجديد والسيميائيات الأدبية معاً.

لكنَّا حين نتبَّع التعريفات والتحديدات التي وردت عند عامة كتّاب
الحدائثة الفرنسيّة، معاً، لا نكاد نجد شيئاً خارجاً عن نطاق ما كان الأقدمون
يردّدونه، ولا خارقاً للذئاب الذي كانوا يسلكونه في تعاملهم مع التماس
علاقة التصوُّمي بعضها ببعض، بل ألفينا نقاداً - تَناصِّين - يكرّرون بعضهم
بعضاً إلى درجة أنه يمكن اختصار كلِّ تلك الأفكار المكرّرة، كما سترى، في

عدد قليل من الصفحات. ولد كثر رأينا، في الفصل الماضي، كيف كان العرب ينصحون للأدباء الناشئين بحفظ نصوص أدبية كثيرة ثم تناسيها من أجل النسخ على منوالها، وذلك منذ القرن الثاني للهجرة، كما أفادنا بذلك ابن طباطبا⁴⁴⁸، ثم ابن خلدون، مثلاً⁴⁴⁹. كما أنّ أبا الحسن حازم القرطاجني⁴⁵⁰ أثار مسألة أهمية التوعية في انتقاء المحفوظ الذي في ضوء طبيعته يتكوّن ذوق الأديب ويتصلّل أسلوبه انصقالاتاً؛ فأتى إن تعامل مع نصوص أدبية رفيعة النسخ، متاهية الأدبية، فأحسن اختيارها، وأدمن استظهارها، فإنه ميتاثر بها حتماً فتعكس في كتاباته لعلو وترقي؛ وأما إن أساء اختيار النصوص المحفوظة، بأن شغل بالسي الرديء منها، فإن ذلك يجعل منه أديباً رديئاً، أو كاتباً (Ecrivain)⁴⁵¹ ضعيفاً.

ولقد اهتم هذه المسألة، في الحقيقة، المنظرون الفرنسيون، فيما قرأنا نحن لهم على الأقل، فهم لم يتحدثوا إلاّ عن النصوص العالمية الهائلة، الشاردة العالمية، التي تتداخل مع النص المكتوب -الراهن- أثناء إنجاز الكتابة الأدبية؛ فكان هذا النص المكتوب الراهن ليس إلاّ صورة مصغرة لنصوص كثيرة آخر مجهولة المصادر، ودعوية الأصول... في حين أنّ القرطاجني يربط طبيعة النص الراهن وأدبيته، و/أو عدم أدبيته، انطلاقاً من طبيعة المقروء والمحفوظ والسموع... لأنّ الذي يعنينا في الكتابة الأدبية ليس هو تاضيها مع النصوص الأخرى لحسب، ولكن تاضيها وأدبيتها أيضاً.

448- ينظر ابن طباطبا الطولي، عيار شعر، ص. 14-15.

449- ينظر ابن خلدون، المقدمة، ص. 1103 وما بعدها.

450- ينظر حازم القرطاجني، منهاج العلماء وسراج الأديباء، ص. 26 وما بعدها.

451- Cf. R. Barthes, *Essais critiques*, p. 147-154.

إنّ التّامسَ في نظراته المعاصرة، وهي محدودة جدّاً على كلّ حال، بمعناه المعاصر، ولما يرى أصحابه على الأقلّ، جاوز الأسس البسيطة - التي لا تستند في أمرها لا إلى خلفيات فلسفيّة، ولا إلى أسس معرفيّة، ولا إلى نظريّات منطقيّة ورياضيّة⁴⁵² - إلى مجال أرحب، ولغذاء أوسع، وذلك على الرغم من إحساس القارئ العاديّ، بأنّ الخُرف، بأنّ النّقاد الجُدُد أنفسهم يُقرّون، على نحو أو على آخر، بمفوض هذا المفهوم حيث كان لاحظ قرياس وكورنيس أن انعدام الثّقّة والوضوح في هذا المفهوم المُضى إلى استخلاص نتائج كُليّة من مقدّمات جزئيّة،⁴⁵³ كما كان الرّاء بمفوضه من قلماء النّقاد العرب ابن رُشيق حين قرّر وهو يتحدّث عن السّرَق بأنّ «فيه أشياء غامضة»⁴⁵⁴ بل أمسى هذا المفهوم «مفتوحاً لاجتهادات واسعة، وهو يستقطب أموراً ومنطلقاتٍ مختلفة لفهم ديناميّة المجتمع والثقافة والأدب وسائر الصّناعات، ولهم أنظمتها المتلاحمة»⁴⁵⁵.

452- لم يَمُز بين السّبة إلى الرّياضة والسّبة إلى الرّياضيّات؛ ولا فكيف يُدرك الخُلف ما يُقال...
453 - Courtes et Greimas, Sémiotique, dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Intertextualité.

454- ابن رُشيق، المصنّف في عَاشِر الفِتر وأدابه، وُجده، 2، 280 (ط. 2). وقد سها بشير القمري حين استشهد هذا النصّ فأثبت كما بأنّ: «أشياء غامضة فيه». ينظر بشير القمري، الفكر العربي المعاصر، ج. 60-61، 1989، ص. 92، المصرد الأوّل، السطر السابع عشر.

455- م. س. غير أنّ هذا النصّ في أصله هو لميشال فوكو، وعُكِّد على بشير القمري، لنعم يُمكننا من التّولوع على النصّ الأصليّ، وذلك على الرغم من أنّ الكتاب أم يذكر عنوان كتاب فوكو لترجمته.

نبذة في تاريخ استعمال المصطلح لأول مرة

إن أحداً، فيما يبدو، من النقاد الفرنسيين الجدد، لم يُقنَ بالنص الأدبي في مستواه النظري العميق، بعد ميخائيل باختين، (Mikhaïl Bakhtine, 1895-1975) لـجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي بسطت أفكارها عن النص وعلاقتها وإنتاجيته في كتاباتها عبر الدوريات والمصنف المتخصصة، ولا سيما في كتابها الخطير الذي نشرته بهاريس عام 1969 تحت عنوان: «سيميائية - بحوث في التحليل النصي»⁴⁵⁶ (Séméiotike, recherches pour une sémanalyse).⁴⁵⁷ وهو الكتاب الذي حاولت أن تسو في فيه هذه المسألة من معظم أطرافها، وأبعد أقطارها، وعصوفاً فيما كتبه في فصل: «النص المُفلق» (Le texte clos)⁴⁵⁸.

456- أرجحنا معنى العنوان الفرنسي إلى اللغة العربية بناء على شرح روزال بارط للفظ «Sémanalyse» في ملأته «نظرية الأدب» أكثر من مرة حيث هو الذي شرح مصطلح كريستيفا الفاضل قائلاً: «إن جوليا كريستيفا افترضت أن يظل على التحليل النصي «Sémanalyse» (L'analyse textuelle) إذ كان من الضرورة فكان لمبر التحليل النصي (...) من سيميائية الأدبية». (R. Barthes, op. cit., p. 1000).

457- نلاحظ أن الكتابة كت مصطلح «سيميائية» (سيميوتيك) باللفظ الإعرابي، فاستخدمت الكتابة بدلاً من وفي هذا الحرف، فقد رأيت بعض الأصناف في القرب منه وبطريقه تحت: «Sémoukhés»، مع أن هذا اللفظ لا يوجد في اللغة العربية، ولا اللغة الذي ذكرنا أيضاً والذي هو كتابة أمثلة لغة الإعراب، كما كتبه مثلاً أخرى أكون (André Akoun) في مقال: «الأنشكال الجديدة لنفسه» (Les formes nouvelles de la critique)، بطر كتاب: «الأدب»، ص. 103. والمثل أن كريستيفا كتبت لفظ «سيميائية» في أصل معنى كتابها باللغة الإعرابية، واللفظ وقع الخلط في الترجمة إلى العربية والعربية معاً. ونلاحظ أن اللفظ الفرنسي «Sémanalyse» نشأ بطرح في الناحية العربية (لأول مرة لعام 2003)، ويبدو أن هذا اللفظ مركب من «Sème» وهي الملح الذي يشكل الوحدة المعنوية للدلالة، كما يقرر ذلك معجم «Hachette encyclopédique» وأسباً على ذلك مكون معنى «Sémanalyse» تقريباً، لا تدقيقاً: «تحليل العناصر الدلالية». فتولم مثلاً «النشج» يوجد مع دلالة «الإسائي»، و«النشج»، و«النشج»، و«النشج». فالنشج هو العنصر الأول للدلالة التي تنتج من ذكره ثلاثة معاني...

458 - Ibid., p. 52-81.

لكن بدا لنا ونحن نقرأ هذا الكتاب أن جوليا كريستيفا غُيّبت، في الحقيقة، بمآلة «إنتاجية النص» (Productivité textuelle)⁴⁵⁹، له أكثر مما غُيّبت بتناصية النص. فهي لم تكذب تذكر التامص إلاّ مرّات محدودة، كما لم تكذب عنه، نتيجة لذلك، إلاّ فقرات معدودة؛ في حين أنّها أسهبت إسهاباً مستفيضاً في كتابتها عمّا أطلقت عليه «إنتاجية النص»، أو «الإنتاجية النصية» بترجمة حرفيّة.

ولمّا صرّنا هذا الفصل بالحديث عن جوليا كريستيفا لأنّ عامّة النقاد لا يكادون يذكرون مفهوم التامص إلاّ مرتبطاً بها، موقفاً عليها، فكأنّها هي أمّ غُدْره، إن صحّ إطلاق مثل هذا المعنى الذكوريّ على معنى أنولي... يبدو أنّ الفرنسيّين لا يكادون يذكرون من هو أوّل المُتَشِين لهذا المصطلح؛ ولذلك نجد معجم روبير الذي يورّخ، في العادة، لميلاد الألفاظ والمصطلحات يزعم أنّ لفظ «L'intertextualité» نشأ عام 1958،⁴⁶⁰ دون أن يحدّد اسم الناقد الذي أنشأه!... ولَمّا رأينا عامّة النقاد كأنهم يقرّون لجوليا كريستيفا بسبق الاستعمال، بمن فيهم رولان بارت (Roland Barthes, 1915-1985)، (في مقالته الشهيرة التي كتبها في الموسوعة العالميّة تحت عنوان: «نظرية النص» (Théorie du texte) فإنّا افترضنا، أوّل الأمر، أنّ جوليا كريستيفا كانت كتبت مقالة «النص المغلق» (Le texte clos)، (وهي المقالة التي تشلّ الفصل الثالث من كتابها الأنف الذكوريّ)، ونشرتها في مجلّة ما سنة⁴⁶¹ 1958 وهي السنة التي وُلد فيها هذا المصطلح حسب معجم «روبير

459 - Cf. Id., p. 147-184.

460 - Cf. Le nouveau petit Robert, Intertextualité, 1993.

461 - خبرت هذه ضلّالة، لو أنّها كتبت، كما قرّعتنا صاحبها عام 1966-1967. راجع حرفاً كريستيفا، ص 11.

الصغير الجديد» قبل أن تَصْلُحَ إلى فصول كتابها، وإلا لما لي لمعجم روبر
هذا التاريخ؟ وكيف تأتي له ذلك، دون أن يذكر الناقد الأول الذي اصطنع
هذا المصطلح، للمرة الأولى، في تاريخ النقد الإنساني على غير دأبه في
التاريخ للألفاظ الفرنسية؟

ويبدو أن جوليا كريستينا ألدات في إيكارها إلى الحديث عن التناص
في الكتابات الأدبية إما من كتابات ميخائيل باختين عن دوسويوسكي
ورابلي، وإما من كتابات أندري مالرو كما سنرى، وإما من كتابات جان
جيرودو الذي يبدو أن الناقد الفرنسيين غمطوه حقاً حين تناولوا مضمون
مقولته فطوّروها دون أن يحلّوها عليه قط، فيما نعلم (نحن هنا نفع بهذا
السلوك - من حيث لا نريد- إما في فتح تاسيمات الأدب المقارن القيمة،
وإما في فتح إجراءات السرفات الأدبية المقيمة، وذلك بمحاولة معرفة
الأسبق استعمالاً من الناقد لمصطلح «التناص» (Intertextualité)،⁴⁶² غير أننا
لم نجد بداً من ذلك ونحن نحاول التاريخ لأوقات استعمال مفهوم التناص؛
ذلك بأن جان جيرودو هو الذي كان سابقاً إلى استعمال مصطلح: «السرفة
الأدبية» «Le vol littéraire» في الأدب الفرنسي (أما في الأدب العربي فقد
سبق إلى ذلك بزهاء اثني عشر قرناً) في اهتمامها إلى فكرة «إنتاجية النص»
(Productivité textuelle)، أو «الإنتاجية المسماة نصاً» (Productivité dite
texte)⁴⁶³. وقد عززت كرسيفا إجراءاتها النظرية بمبادئ المنطق وقواعد
الرياضيات.

462 - لا يكاد الناقد العرب المحدث يهتمون «التناص» على الرغم من أنها هي فترحة سليمة للأصل العربي
للنص. منظم «Ty» في الإنجليزية، والقطع الفرنسي «Té» ولكنهم يهتمون «التناص». ولكن ترجمة سليمة
لها باعتبار أن الشبه بين النص كـ في اللغة العربية مفضل كـ للدلالة على ذلك الاختلاف. فما اشترك النص
مع غيره في الأصل والقطع فقد تناصّ النص مع غيره فهما متناصان؛ غير إذن تناصّ.

463 - Voir J. Kristeva, Semiotique, recherches pour une sémanalyse, p. 147-184

غير أننا حين عدنا إلى قرعاس لنظر ما ذا قال عن هذا المفهوم ألفياه يزعم أن مُنشئه الأول كان هو ميخائيل باختين (لا جوليا كريستيفا، ضمناً) وذلك حين يقول: «لقد أثار أهمية كبرى في الغرب (مفهوم «التاص») منذ أن جاء به السيميائي الروسي باختين؛ وذلك بفعل أن الإجراءات التي يتضمنها هذا المفهوم يمكن أن تكون قادرة على التبادل، من الوجهة المنهجية، مع نظرية «الملفوظات» التي أسست عليها، بوجه عام، بحوث الأدب المقارن».⁴⁶⁴

إن نص قرعاس وكورتيس واضح صريح في أن ميخائيل باختين، ويصفانه في نصهما بالسيميائي - كما يبرز ذكره في معجمهما الموسوعي - (في حين أن كتب التراجم الأخرى، في عامتها لا تصنفه إلا في طبقة نقاد الأدب، لا في طبقة السيميائيين) هو الذي أسس مصطلح «التاص».

وبعض ذلك يتضح أن جوليا كريستيفا، حتى يدور دليل بحوث يدهض ما نقول، أو ما يقول كورتيس وقرعاس على الأصح، ليست هي التي أنشأت مصطلح التاص إنشاءً، ولكن الذي أنشأه إنما هو ميخائيل باختين.⁴⁶⁵ فهذا المفهوم، إذن، وبناء على ما أورده قرعاس وكورتيس، نشأ في روسيا، وليس في فرنسا.

464 - Courtis et Greimas, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Intertextualité.

465 - من أهم كتب باختين كتابه: «مشاكل الشعرية عند دوستويفسكي» (Problèmes poétiques de Dostoïevski) (ظهرت طبعه الأول عام 1929 بموسكو، وطبعته الثانية عام 1961)، و«الصور الأصلي بالغة الروسب»: «Problèmes poétiques de Dostoïevski»؛ و«فراسوا وأبلى وخفاة» (المنعنة على عهد الهمة François Rabelais et la culture populaire sous la renaissance). وظهر بموسكو سنة 1963. ويبدو أنه من خلال دراسته للاحتفالية، أو «الكركفالية» في أدب بعض الأدباء الروس المشهورين انتهى إلى تلاقى الصور وتفاعلها عبر الحكايات وخطابات الإنسان...

متابعة لفهوم التناص

يزعم قرعاس وكورتيس أنّ الأدب المقارن أقاد من تشابه الأفكار عبر أدب لعين التين، أو حتى عبر أدب لغات متعددة، بعد أن كانت نظرية التناص (نظرية السرقات الأدبية بالمصطلح العربي القديم) تجزئ بمنابعة تشابه الأفكار عبر أدب لغة واحدة. غير أنّ الأدب المقارن أعتت نفسه إعتاتاً شديداً دون أن يتهي إلى نتائج كبيرة، في رأينا نحن على الأقل، ذلك بأنّ اللّهاث وراء معرفة مصادر الأفكار لدى الأدباء عبر آداب لغات العالم ليس أمراً ميسوراً، بل أمسى شبه مستحيل لكثرة الكتابات، وقصر الأعمار، وتبعثر الأفكار، على الرغم من أنّ العالم أمسى قرية صغيرة فيما يزعم الإعلاميون. لكنّ العالم، في الحقيقة، لا يزال بحجمه القسع، ومساحته الشاسعة، وتأثيراته العميرة التي تبلغ في بعض الأطوار حدّ المستحيل الذي لا يُدرك من أجل الحصول عليها، ولا يزال كلّ قطر يعصّب لظافته ولغته، وهو أمرٌ طبيعي، لأنّ حبّ الأوطان من الإيمان؛ فإين، إذن، توجد هذه القرية التي تختصر مساحة العالم، وتطوي أبعادها فيه؟ إنّ تقدّم وسائل الإعلام لا يعنى أنّ الناس يقرءون كلّ الكتابات الأدبية في المقارنات الخمسي التي تطبع أعداداً مهولة من الكتب سنوياً، فيثقون على أنفسهم في البحث عمّن كان أوّل الكاتبين في إثارة الأفكار التي يقرءون؟...

وإذن، فمن العسير على أيّ فريق من الباحثين أن يضبط كلّ الأفكار التي كُتبت في آداب ثلاث لغات فقط: كان تكون العربية، والإنجليزية،

والفرنسية، لينتهي إلى أيّ الكتاب في هذه اللغات كان أسبق من سوانه إلى فكرة مداولة مبادلة بين كاتبين، أو أكثر، فكيف يصمم ذلك حتى يشمل كلّ اللغات الإنسانية؟... وتلك نقطة الضعف التي تقفل من دور الأدب المقارن، بالإضالة إلى أنّ النتائج التي يوصل إليها لا تكون مسلّمة في كلّ الأطوار، وإن وقع التسليم بما فهي لا تشيّد بيتاً، ولا تنجم له أركاناً، ولكنها تظلّ مجرد إشباع فضول معرفي، أو تعزيز لزعة قومية (كثيراً ما نجد المُقَارِن يحاول التعصّب لثقافته القومية ولو بدافع البحث عن الحقيقة التاريخية فيزعم أنّها أثّرت في الكتابات الأخرى) لا غير...

إنّ تأسيسات الأدب المقارن لا تبعد كثيراً، في الحقيقة، عن السرقات الأدبية العربية التي كان أمرها مسوراً في القرون الأولى للهجرة؛ غشودية عدد الشعراء، وتفرّغ الناس لقراءة الشعر، أو سماع إنشاده، أمام انعدام الأجناس الأدبية الأخرى... ولذلك انطفت جذوة تلك الجهود التي بذلها مقارنون فرنسيون، وقبلهم أوروبيون وأمريكيون،⁴⁴ أساساً، وانتهت إلى العالم العربي متأخرة، كالعادة، في النصف الثاني من القرن العشرين، فلم تُنشر شيئاً ذا بال، لأنّ حفل الأدب المقارن هو أساساً الاحتفال بالبحث في أسبقية الأفكار عبر أكثر من لغة. وتلك مهمة مستحيلة ما لم يكشف الكاتب البحوث في كتابه، شخصياً وصراحاً، عن مصادر أفكاره. ولو جاء ذلك الكتب لارتفعوا إلى مستوى الأنبياء!

446 Cf. par exemple M.-F. GUYARD, *La littérature comparée*, P.U.F. Paris, 1963 (Col. « Que sais-je ? »).

فكان لا مناص، إذن، من التفكير في استحداث نظرية جديدة توفّق بين الفكر السرقات الأدبية العقيمة الإجراء، وأفكار الأدب المقارن المسجلة التحقيق، فتقدّمها معاً من الورطة، لتعلن للناس أنّ الكتابة الأدبية ليست إلاّ تفاعلاً أزيّاً مع كتابات أخرى غير معروفة غالباً لا لدى الخلق، ولا حتى لدى الكاتب نفسه في كثير من الأطوار. ومن العبث اللهاث وراء أيّ الكاتبين الاثنين، أو أيّ الكتاب، كان هو صاحب الفكرة الأولى التي أخذت منه فيما بعد بالزيادة أو النقصان، أو المناقضة أو القلب، أو غير ذلك من أضرب التامّ التي يصعب إحمالها وحصر مجالها...

ونجح إلى الزعم بأنّ جوليا كريستيفا استمرت الأفكار الأولى التي كانت تُكتب عن «السرقة الأدبية» -ولادات خصوصاً من باخين- لاجتئتها هي: «Intertextualité»، أو «إنتاجية النص» (Productivité textuelle)، أو «الإنتاجية الممتدة نصاً» (Productivité dite texte)⁴⁶⁷ على الأصح من وجهة، ومنطقت نظريتها بتطبيقاتها بالرياضيات من وجهة أخرى. فهي أوّل كاتبة باللغة الفرنسية بلورت هذا المفهوم لشاع عن طريق كتابها الأنف الذئب، وضاع حقّ ميخائيل باخين الذي عُرِفَت جهوده تحت مجموعة من المصطلحات التي تؤسّس للتامّ بصورة غير مباشرة مثل: «البنى الحوارية للنص» (Les structures dialogiques)⁴⁶⁸، و«كرنفالية النص» (Le camavalesque)، و«تعددية أصوات اللغة» (La polyphonique des langages)⁴⁶⁹.

467 - Voir J. Kristeva, Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse, p. 147-184.

468 - Cf. Jacques Leenhardt, Sociologie de la littérature, in Encyclopædia universalis, t. XI, p. 138.

469 - Ibid.

والحق أننا حين نأبها ما نُكتب عن الناصّ في الكتابات النقدية الفرنسية المعاصرة تبين لنا أن جوليا كريستيفا هي أسبقهم حقاً إلى معالجة هذا الموضوع من سائر أقطاره؛ لكلّ الذين كتبوا بعنها عن الناصّ هم عائلة عليها، وكاتبهم ليست إلا امتداداً لكاتبها، انطلاقاً من دولان بارط، إلى فرعاس، إلى ميشال أريغي، كما ستري في بعض هذا الفصل، غير أن الأخير هو أن كريستيفا لم تحاول الإحالة على الأفكار التي سبقتها والتي ألهمتها إلى بلورة هذه النظرية.

فلقد كتبت مقالة جيلة سنة 1966-1967 تحت عنوان: «النصّ المُفلق» حاولت أن تعرض فيها لعامة الأسس التي يقوم عليها الناصّ. ومن بين ما تقرّره جوليا كريستيفا في هذه المقالة قولها: «إننا نعرّف النصّ على أنه جهاز عبر-لسانيّ (Translinguistique) قادر على إعادة توزيع نظام اللغة (Redistribue l'ordre de la langue)، جاعلاً الكلمة المبلّغة (La parole communicative) التي تسعى إلى بثّ المعلومة في علاقة حيمة، مع اختلاف أنماط الكلام»⁴⁷⁰ ما سبق منها وما تأيّن. وإذن، فليس النصّ إلا إنتاجية (Productivité)؛ وهو ما يعني:

٤٧٠- نصّ هذه العبارة باللغة الفرنسية: «Types d'énoncés». وقد ربما تمّ ترجمتها بما يلي: «أنماط الكلام». لأنّنا نرى عبارة «نصّ» في هذا الموضع بأحسن من هذا، مع العلم أنّ كلّ الترجمات الفرنسية لهذه العبارة تنسب ترجمة إلى اليوم.

1. أن علاقته باللغة التي يتموقع فيها هي علاقة تقوم على إعادة توزيع اللغة توزيعاً تقويضياً ولطيفياً⁴⁷¹ معاً. ونتيجة لذلك فالنص سهل المعالجة عبر ترانزيات منطقية أكثر مما هي لسانية؛

2. أن النص هو عبارة عن استبدال للتصوص، أي التامض: ذلك بأن في حيز النص مجموعة من العبارات، مأخوذة («مسروقة» بالاصطلاح العربي القديم) من نصوص أخرى، تتلاقى لتغذي محابلة⁴⁷² بقدرتها على الإفلات من التأثير الواقع عليها من تلك التصوص ليقع ما يمكن أن نطلق عليه «النوبان النصي»، وذلك بتلاشي النصوص السابقة في النص الراهن. وهو ما كان يطلق عليه النقاد والمفكرون العرب الأقدمون، ومنهم ابن طباطبا وابن خلدون، «الحفظ ثم النسيان».

ثم لم يزل أهل الغرب يتوسعون في معالجة هذا المفهوم، أو قل يضيقون في المعالجة، حتى جاء فريماس فزعم أن التامض قد يكون ناهياً لأصحاب الأدب المقارن،⁴⁷³ ظهوراً لهم في إجراءاتهم. وإنما لا ندري كيف يهتني فريماس، في مطلع مقالته وآخرها، أصحاب الأدب المقارن على أنهم سيفقدون فائدة

471- من سائر من يسمي «تشكيكته» نصاً من هذا النص. «الشيء هو، كما يدل عليه معناه، هو العمل ما به أحرار، صغار، ونقصه ثم إعادة «نقص» إلى سوية أو فوق سوية، وهو الزيادة في أصل النص الأصلي هو غير ذلك، ونحن رأينا نحن، معضداً نصين استقصير مقالاً لمعنى الأصلين: «Destructivo» و «constructif» فما فائدة من قول شي. «تقويه» ونقصه» وأصله الكلي من قصيدته «لغة الحب»: «ولمّا لم يزل في شكوكها، وحاموها تشبه وتضيق، والألم هي أن فريد، ثم يكن يرد إلى ما يستحق «تشكيكته» فقد، أنه يقول في إحدى كتاباته: «إذا كان التقويه سبباً عاماً، فلهذا ما يشبه من الأسى للخدمة المستوفدة، وذلك من أجل إعادة البناء من جديد». «الشيء لا يهتني» «أنا، وديداً منقطعها «تساه» معاداً، إذن، تقويه». «ليس لشيء أنني لا أرى بالعمى...

472 - J. Kristeva, Le texte clos, in op cit., p. 52

473 - Courtès et Grimas, op. cit.

عظمى من هذا العلم الجديد من حيث كان أولى له أن يُنذرهم لا أن يشرهم، وأن يعزّيهم لا أن يهتتهم؛ ذلك بأن الناصّ جاء ليحاول تشيع الأدب المقارن إلى مثواه الأخير؛ إذ لم يعد العقلاء من النقاد يشغلون أذهانهم، بتكلّف البحث عبر عشرات الآداب العالمية، بمن عسى أن يكون صاحب الفكرة الأولى بالقياس إلى كاتبين اثنين، بله طائفة من الكتاب؛ إذ استنام الناس، منذ ظهور نظرية الناصّ، إلى أن الأفكار مطروحة في الطريق، كما كان زعم ذلك الجاحظ منذ زهاء اثني عشر قرناً، ولكلّ كاتب الحقّ كلّ الحقّ في أن يأخذ منها ما يشاء. ولئن كان كثير من الكتاب يشتركون في معالجة فكرة ما، فإنّ الاشتراك في معالجة تلك الفكرة لا يعني سرقتها، لأنّ المشترك فيها سيئف إليها، أو ينقص منها، أو ينافضها، أو يسخر منها، بما يحلم الناصّ الأدبي؛ فهو لا يسرق الفكرة برمتها صراحة (حتى على الفراض أنّه ألم عليها رصاصٌ معها على سبيل القصد العمدي)، ويضعفها كتابته، فيصنّف في طبقة «السارقين» (Les plagiaires). ثم لا أحدٌ يستطيع أن الكاتب الثاني أخذ من الكاتب الأوّل ما لم يصرح بذلك تصرّيحاً (والكتاب في مألوف العادة لا يصرحون بمصادر أفكارهم إلّا في أطوار نادرة جدّاً، فهم، ببعض ذلك، ربما يشبهون النساء في عدم الكشف عن أسانهنّ)، فلو رُوّد مبدأ توازُد الخواطر، أو وقوع الخاطر على الخاطر، على حدّ تعبير أبي الطيّب المتنبي، أمرٌ لا أحدٌ يستطيع إنكار وقوعه.

إن فرعماس وكوريس يزعمان أنّه في العهد الراهن لا مجال أولى بنظرية الناصّ من الأدب المقارن؛ مع ما نعلم من أنّ غاية الأدب المقارن ليست هي

غاية الناص، فالناصريون يُقرّون بوجود المؤثرات لكنهم يأتون أن يبحثوا في أصولها، في حين أنّ المقارنين (Les Comparatistes) قصّارهم البحث عن صاحب الفكرة الأولى في أدب خارج لفته. أمّا الناص فلا يحترف بالحدود القاترية، فقد تكون من معاصر، من جنس لغة المتناص مع الناص؛ وقد تكون في عصره، كما لد تكون لدية موهلة في القم. ولا فرق في ذلك بين القائر بالعصر واللغة والأدب في وطن المتناص، بما وواء ذلك زماناً ومكاناً وأدباً... فما ذا عسى أن يفيد الأدب المقارن الذي ما كان إلّا ليعارض أصلاً الناص، لأنّ في الرار الناص تكمن لهائته الخمية؟

فالأدب المقارن إصرارٌ على البحث عن أصل الفكرة، واللعاب في ذلك إلى أبعد الحدود الممكنة، أي إلى إمكان العثور على أبي غُثرها، فهو ضجيج وهدير؛ في حين أنّ الناص زهدٌ في البحث عن أصل الفكرة المعالجة مع الإقرار بوجودها، فهو صمتٌ وصلم.

والأدب المقارن إصرارٌ على البحث، غالباً، عن أصل فكرة واحدة اصطعها كاتبان النان - مترامنان أو غير مترامين - في لغتين مختلفتين، فهو إجراء مغلّق لا يستطيع بحكم أسس وضعه، أن يجاوز ذلك إلى أفق أرحب؛ على حين أنّ الناص إجراء مفتوح؛ فهو لا يعنيه أن يبحث عن أصل الفكرة في لغة واحدة أو لغتين أو أكثر؛ ولكنه دعوة إلى الإقرار بأنّ الكاتب وهو يكتب يكون كحاطب بلبل، أو جامع من طريق، قابله الأفكار من تلقاء الشرق والغرب، ومن نحو الماضي والحاضر، ومن كلّ اللغات والأداب، بل من كلّ الأحاديث المقرّوة والمسموعة، فيبثها بالكاتب...

إنَّ أهمَّ ما انتهى إليه التّصانُّ في تأسيساته أنّه خلّص النّصَّ من الانغلاق على نفسه، والاتّزواء حول ذاته، بل جعله يتفتح على كلّ النّصوص في العالم، فكانَ التّصانُّ ذو نزعة اجتماعيّة وإنسانيّة معاً، وهو ما كان ميخائيل باختين أغتت نفسه في «كُرنفالنا»⁴⁷⁴ فكأنّه محاولة جاذبة للرّقيّ بالكتابة إلى مجامع الإنسان الأرحب. فالنّصّ وقضى للخطر اليأس والتّاريخ والحدود واللّغات والجنسيّات. بل هو إجراء مقترح يتحصّن بكتلة رتيبه كلّ الأفكار من مختلف لغات العالم. وهذا المسعى من «تأخي» الأدب الإنسانيّ لم يتحقّق قبل ظهور التّصانِّ. فإذا كان الألمان يفتّون كلّ كتابة أدبيّة باللّغة الألمانيّة في العالم⁴⁷⁵ -ولا سيما في أوروبا كما هو الشّان بالنّسبة إلى الأدبين السويسريّ، والنمساويّ-⁴⁷⁶ هي أدب ألمانيّ فإنّ ذلك قام، فيما يبدو، على قلّة التّشار اللّغة الألمانيّة وصعوبة تعلّمها للأجانب، فهو ضرب من الإغراء للإقبال عليها. في حين أنّ الفرنسيّين آثروا الجنسيّة والعرق على اللّغة؛ فليكتب الكاتب، غير المنتمى إلى العرق الفرنسيّ، ما شاء الله له أن يكتب باللّغة الفرنسيّة، فإنّ كتابته متطلّ أجنبيّة عن الأدب الفرنسيّ ولو كان أكّاب من فولتير (François Marie Arouet, dit VOLTAIRE, 1694-1778)، وألفصح من أناتول فرانس (Anatole France, 1844-1924)،⁴⁷⁷ لأنّ الفرنسيّين

474 - Cf. Jacques Le Goff, op. cit.

475 - بطر فان نيمب، الأدب الفارد، ترجمة سامي مصباح الحماصي، ص 35، نشر المكتبة المعاصرة للطباعة والنشر، بيروت، (دون تاريخ).

476 - لاحظنا في السّوء العربيّة الألمانيّة التي انتفعت حول موضوع الرواية بعضاء في شباط 2004 محصور الأدب العالميّ الشهير، برنر فرنسيّ، أنّ الرّومانيّ الألمانيّ كان متكوّماً من الألفاظ والسويسريّة والبلجيكيّة، مما يدلّ على وحدة الأدب من حيث اللّغة - في هذه الأمثلة، وكذا تمّ حصر هذه التّحليلات.

477 - يشار إلى الفصحى هنا متكوّلة الأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة فدي كيه. ويكتبه، حرثيون ومعارضة يومياً في هذا الأدب لا يترنّف به اللّغة الفرنسيّة على أنّه امتداد للأدب الذي يكتبه الفرنسيّون عرفاء، بل يعتبرونه حصّاً من الأدب الفرنسيّ متعلّقا هؤلاء لم يتعلّقوا على الأدب العربيّ الأصليّ في بعض هذه الأوطان مرفوضاً في بعض من - وأصبحت مكانة إنشاء هذا الأدب إشكالية لا حلّ لها...

بالإضافة إلى غيرهم على نقاوة عرقهم - وهذا أمر لا ينازعهم فيه أحد - فإنّ لهم بحكم استعمارهم لعشرات الأقطار من إفريقيا ومناطق أخرى من العالم امت متشعبة إلى حدّ كبير،⁴⁷⁸ ولذلك غالباً في الشرط وأبعثوا كلّ المكتابات الفرنسيّة التي ليس أصحابها من عرقهم... غير أنّ الخاصّ لم يغيّر شيئاً من إشكاليّة انتماء الأدب الذي يكتبه أجانب إلى لغته الأصليّة، أو إلى الجنبه الأصليّة لأصحابه...

فعلى حدّ تعبير أحد النظرين الفرنسيين: «إنّ كلّ نصّ هو عبارة عن امتصاص وتحويل لنصوص أخرى».⁴⁷⁹ ولا تعدو هذه المقولة، في الحقيقة، أن تكون مثلاً للمقولة جان جيروود: «السّرلة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب»،⁴⁸⁰ لا نستخاً لها. وكلّ ما في الأمر أنّ جيروود يصطنع مصطلح «كلّ الآداب»، وهذه المقولة لتعمل عبارة: «كلّ نصّ».

ولا يذهب إلى أكثر من ذلك رولان بارط حين يقرّر في مقالته الشهيرة التي كتبها للموسوعة العالميّة، أن «النصّ يعيد توزيع اللّغة (فهو حفلّ لإعادة هذا التوزيع). ولعلّ أخذ مسالك هذا التوزيع والتّظييب⁴⁸¹ (Cette décons- truction- reconstruction) هو، أولاً وأخيراً، استبدال للتّصوص، أو لشذرات منها؛ وذلك لما كان، ولما يكون، من حول النصّ المائل، ولبه: لكلّ نصّ هو

478- تكاد لغة الفرنسيّة، في الحقيقة، مدّ بصير الفرنسي من مرحلة الإمبريّة ما. غير أنّ مكاسبها في السّاحة الفنّية تتعدى ما تنال، وساحل الحاج، وبلغات المغرب العربي... لا سمحاً عليها؟ طبعاً! أمّن منه اللغة أرحلهم، ويبدو من مضمونها!

479- Michel Arrivé. La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'École de Paris, p. 146

480- J. Giraudoux, op. cit.

481- نظير الإحالة وفيه: 29 من هذا المعنى لمرّة سبب اختيارها لصارة «التفويض والتّظييب»

تأصّل في نصوصٍ أخرى على مستويات مختلفة، وتحت أشكالٍ قد لا تُعّاص على الإدراك إلا قليلاً؛ سواء ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر؛ لكنّ كلّ نصّ هو نسج جديد من شواهد مُعادّة⁴⁸².

والحقّ أن بارط لا يكاد يزيد شيئاً غير تكرار ما كانت جوليا كريستيفا لافته في بعض ما عرضنا له من كلامها منذ حين؛ ولذلك نجد بارط يصطع كثيراً من مصطلحاتها في مقاله التّومّا إليها مثل الإنتاجيّة (Productivité)، وإعادة التوزيع (Redistribution)، والتّقييض (Déconstruction)، والتّظبيب (Reconstruction)، والسابق (Antérieure)، والاستبدال (Permutation)...

وكذلك يرى رولان بارط (والحقيقة أنّ جوليا كريستيفا هي التي ترى!) أنّ التأصّل هو نتيجة إعادة توزيع اللّغة داخل الكتابة، فالتّقييض والتّظبيب، والنماذج الإبداعية، ومضغّات العبارات القالسة في التّجميع⁴⁸³ كلّها مظاهر من التأصّل، أي مظهرات للتّصنّ حين يُكتب.

482 - R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. XVII, p. 998. France, S.A., 1985.

هذا ولقد كان ترجم هذا النصّ البارطي الأستاذ محمد عمر البغدادي، ترجمة رديّة، في أرياء، ونشرت الترجمة في مجلّة العرب والفكر العربي، ج. 3، 1988، ص. 90-100. ونفت الأستاذ البغدادي أن يذكر تاريخ طبع المترجمة في مجلّة ما محمد يحمل على عمر البغدادي وعلى غير المجزء الذين أساءوا نحن عليهم. وكان يفترض ذكر تاريخ الطبع، لأنّ هذا المترجمة في كلّ طبعة تصيّم بحيث إنّ نستطيع لها التّصحيح وحذف، وأحسب عدم أجزاء آخر طبعاً من هذه المترجمة حارور الحسنة والخيرين...

ونحن نحن ترجمة الأستاذ البغدادي لقصّة القصّة التي استشهدنا بها والتي لنا بترجمتها ترجمة شجاعة؛ فبعد النصّ توزيع النصّ (وهو حمل إعادة التوزيع هذه). إنّ نيل ذلك القصص أشدّ صعوبة من أن نذكر في ذلك نصّ مصر كمرّ في النهاية تشدّ معه، هو واحدة من سبل ذلك الضّحك والابتداء: كلّ نصّ هو نصّ، والنصوص الأخرى تتزعم به بحسرات مغايرة وبأشكال ليست نصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرّف فيها نصوص التّصنّ لسانها وإغالبها. بكلّ نصّ ليس إلاّ سبحة حديدية من استشهادات سابقة.

483- ملاحظ أنّ ميشال أروحي كان مصطع عبارات بارط بحرفها، ولكن دون تصحيح. وكذلك ملاحظ أنّ من آخر ضرب من الضّلال لا يترجم الأمدّة الطّبيّة في الفن. وكذلك ميشال أروحي طرّق طريقة التّصنّ في بعض كتابته صرّ بعض!

وكان رولان بارت هو الذي حفر من علم اللّس بين مكوّنات الأدب المقارن مثل الأصول والقائورات،⁴⁸⁴ وبين مكوّنات التناصّ الذي هو حقل عامّ لأشكال وأفكار مجهولة المؤلّف، حيث إنّ أصلها نادراً ما يُعرف. كما أنّ التناصّ ربما قام على شواهد غير قصدية أو تلقائية، وعلى مُعطيات لا تُدعّن لنظام النصّ...⁴⁸⁵

ولستخلص من كلام كريستيفا وبارط معاً أنّه لا يوجد كاتب يصدر عن إبداع ذاتي؛ بل إنّ كلّ كاتب تراه يشنّ الغارة على سوانه بقصد أو بدون قصد، في سلسلة متصلة لا ينقطع اتّصالها، على جهلنا بمن يكوّن هذه السلسلة العجيبة المجهولة! أيّ كانّ اللّغة هي التي تفعل فعلها دون صاحب ولا فاعل! ولعلّ ذلك ما كان لاحظه الشكلازيون الروس حين كانوا يرون أنّ «الأدب يصنّع لغة خاصّة على نحو يصور واضحاً أنّ ما يعبه هو الطريقة التي يتحدّث بها عن امرأة، وليس الحقيقة نفسها المتعلّقة بمثل هذه المرأة. وبوضع النقط على الحروف حول وجه الحديث، وليس حول حقيقة الشيء المتحدّث عنه، [لما يجعلنا] نتهي إلى أنّ الأدب يعني لغة ذاتيّة المرجعيّة (Un langage autoréférentiel)، لغة تتحدّث بظنّها عن نفسها».⁴⁸⁶

ولا يكاد يزيد ميشال أريفي على ما قاله كريستيفا، وبارط من بعدهما، شيئاً ذا بالٍ أيضاً؛ فيقرّر أنّ «علاقات التناصّ قد تتخلّلها، بطبيعة الحال،

484 - Cf. R. Barthes, op. cit.

485 - Cf. Ibid.

486 - Terry Eagleton, critique et théorie littéraire, une introduction, p. 9 (Traduit de l'Anglais par Maryse Souchart, PUF, Paris, 1994).

أشكالاً مختلفة (...): فهناك النصوص الشفوية، أو «الحوالات» (Scripturaux)، الأدبية أو غير الأدبية، والنماذج الإيقاعية، والحكم الاجتماعية، وهلم جرا. كما يمكن أيضاً تصنيف علاقات النص على أسس معايير شكلية⁴⁸⁷. وحين يقع الحديث عن النص الشكلي ينصرف الوهم إلى التضمينات الحاملة لعلامات النص، والنص الذاتي، والالتباس (Emptrure)، والسرقة الأدبية (Plagiat)، والحاكاة، والقتل... فكل أولئك مظاهر من النص الشكلي⁴⁸⁸.

غير أن كل هذه الأفكار جاءت بمعنىها في مقالة رولان بارت⁴⁸⁹ فلم يرد أريفي، في الحقيقة، عليها حيناً ذا بال غير استماعها دون الإحالة عليها بالتصميم! وهذه السيرة لدى بعض هؤلاء الكتاب الفرنسيين من أغرب ما يصادف المرء وهو يقرأ كتاباً قائم عن هذا الموضوع! فهذا يأخذ من ذاك، وذاك يأخذ من هذا، دون تصميم، وفي أطوار دون إشارة إلى الاسم المأخوذ عنه بالمرّة⁴⁹⁰...

ويحلّر ميشال أريفي من شيء يقع فيه هو نفسه، وهو أن تعريف النص بما هو نص، لا ينبغي له أن يلتبس بدراسات المصادر (Les sources)، والأصول (Les origines)، والتأثير (L' influence).⁴⁹¹ وإنما قلنا عن ميشال أريفي: إنه يحلّر من شيء يقع هو نفسه فيه، لأنه في الصفحة السابقة، من

487 - M. Arrivé, op. cit.

488- Ibid.

489- Cf. R. Barthes, op. cit.

490- أرى عن أن هذا من منهج علماء الحديث الذين كانوا يُخَوّنون أنفسهم أثناء الإحداث في سبيل من الحديث وتصميمه وتعليقه على مستوى الهند وليس جها ؟

491- Id., p. 147.

مقالته، كان جعل التأثير من بين مظاهر التاصّ الشكليّ، لا من مكوّنات الأدب المقارن! ولعلّ مثل هذا اللبس يدلّ على الغموض الذي لا يزال يكتنف مفهوم التاصّ لدى النقاد الغربيين أنفسهم! ولأخيراً شيء نؤوّل هذا الناقض المربع الذي وقع فيه ميشال أريفي في مقالة لا تزال مصدراً مركزياً من مصادر الحداثة النقدية العريضة؟...

وأما كورنيس وقريناس فقد تناولوا مفهوم التاصّ على أسس آله من مفاهيم السيميائية (Sémiotique, Semiotics)، وذلك انطلاقاً من تمثّل جوليا كريستيفا نفسها له، لكنهما لم يفتقا، هما أيضاً، حيثاً يذكروا، ما عدا الزعم أنّ ميخائيل باختين هو الذي أنشأ هذا المصطلح⁴⁹² على عكس النقاد الفرنسيين الآخرين الذين كانوا يرون ضمناً أن جوليا كريستيفا هي التي أنشأته من عدم إنشاء!...

ولعلّ أهمّ ما توقعنا لديه، كما كنّا رأينا ذلك في بعض هذا الفصل، أنّ التاصّ يمكن أن يتبادل المنهجية مع الأدب المقارن. وقد كنّا انطدنا هذا المؤلف الذي رأينا أنّه لا يقوم على ركن متين...

وقد كشف المنظران، مع ذلك، عن مصدر جديد للتاصّ حين أحوالا على الروائي الفرنسي أندري مالرو (André Malraux, 1901-1976) الذي كان سبق، هو أيضاً مثل جان جيرودو، إلى التفتّن إلى أنّ الإبداع اللّتي «لا يتبدّع انطلاقاً من الرؤية الشخصية للمفكّن، ولكن انطلاقاً من إبداعات أخرى، باكر إلى تمثّل ظاهرة التاصّ. ذلك بأنّ التاصّ يتطلّب، فعلاً، وجود

492- Cf. Courtès et Giresmaux, op. cit.

سيميائيات (Sémiotiques) أو أخطبة («خطابات») مستقلة بحيث إن مسارات
النسج اللغوي (Construction) تصاقب فيها، كما يتعالب فيها إنتاج نماذج أو
نحويلها. مضمنة على نحو أو على آخر».⁴⁹³

فبإسداء هذه الإحالة على مالرو التي تفرّدا بها، لمجد ما بقي من
كلامهما يبرز فيما استشهدنا به سابقاً من كلام جوليا كرسيفا ورولان
بارط وميشال أريفي الذي لم يصدر هو، في الحقيقة إلا عن أفكار كرسيفا
وبطوط غير أن الكاتبين حاولا، مع ذلك، إضافة جديد بالاعتراض على
ذلك. إذ الاتساع بأسس مزاعم هذه النظرية قد يُلغى إلى نفي الأخطبة
الاجتماعية (Les discours sociaux)، كما ينفي وجود التلويح المُتَشاعِصِ
(Communication interindividuelle).⁴⁹⁴

هنا أن هذه المسألة قد تحتاج إلى نقاش، إذ التناص على ماهيته
السبائية التي تؤد أن تجرّده من المرجعية الاجتماعية، وانطلاقاً من
تأسيات ميخائيل باختين الذي كان ينظر للنص على أساس من المرجعية
الاجتماعية التي تجعله يستمد منها، ويُحيل عليها في الوقت نفسه، إلى جوليا
كرسيفا التي كانت ترى أن النص هو مجرد مرآة لنصوصٍ أخرى أو استبدال
لها؛ أظنّت هذه النصوص الأخرى منبثقة في نسجها اللغوي المُحيل على
مضمون يتناول المجتمعات التي كُتبت فيها، وعنها، ولها جميعاً؛ وإذا كان
شان التناص كذلك فهل هو ظاهرة أدبية تُثبت التصاق الأدب بالمجتمع

493 - Courtés et Greimas, op. cit.

494 - Ibid.

وانتماءه إليه، ليكون تفسيره اجتماعيًا، أو هو ظاهرة سيمائية تُلفي تفسيرها في نفسها، من خلال حيَوتُودَةٍ لحيها؟

إن جولي كريستيفا اعتنقت نفسها إيمانًا شاقًا من أجل سَلِّ مفهوم التاصر - ومن ثَمَّ سَلِّ النصِّ الأدبيِّ نفسه الذي يتضح بالحياة الاجتماعية وينضجُ معًا - من المرجعية الاجتماعية لتجعلَ وظيفة مقصورةً على إعادة توزيع اللّغة وحدها، فكانه جهاز هلوانيّ! وكانَ الكتابة الأدبية لم تكن إلّا من أجل أن يأخذ الكاتب القلم ثم يترك للتصوص الأدبية والطائفة التي قراها من قبل لتأتي فعلها وهو لآه ساه، لا يجهد خياله ولا يفكر، ولا يكتب ولا يسج؟ ذلك بأنّ التصوص الأجنبية عن نعتّه هي التي تفعل فعلها بملردها، وحدها، ولا ديثار سواؤها ينهض بشيء... فليس الكاتب إلّا مجرد واسطة بين النصِّ الذي يصدر عنه (وقل، في الحقيقة، لا يصدر عنه إذا اتزلقنا إلى نظرية حرمان النصِّ من انتمائه إلى مؤلفه الحقيقي!...). فلعلّ هذه الإشكالية أن تكون قُرُوت في الحداثة الغربية - الفرنسية خصوصاً - بعد رفضها الإنسان والتاريخ جملة وتفصيلاً. ولأمر ما نشأت نظرية التاصر في نهاية الأعوام الخمسين في رأي، ونهاية الأعوام الستين من القرن العشرين، في رأي آخر؛ وهي الفترة التي ازدهرت فيها البُتوية فاكسحت الفكر الفرنسي اكساحاً... فهي، إذن، تحمل نزعةً من الهوى (إيديولوجية) معضاداً للهوى الاجتماعي. إن اللّغة التي يُسج بها النصُّ الذي يجب أن يحيل على مضمون يحيل على مجتمع ما حمّاً مقصياً، لا مرجعية لها وما ينبغي لها، في تصور جولي كريستيفا، بل كلّ ما في الأمر أنّ مرجعيتها تقوم في انطوائها على ذاتها

اتطوأت مغلّقة حيث إنّ الناصّ هو نصّ خليط من نصوص أخرى سابقة عليه بحكم الضرورة؛ فالنصّ يطوي في جوارحه نصوصاً أخرى تتلاقى فيه على غير معاد، ودون تقصد؛ ثم تتلاشى، آخر الأمر، عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة ينتج منها نصّ محايّد جديد، وتلك هي «الإنتاجيّة» (Productivité).
 فلك تلك النصوص الشاردة المجهولة المصدر تتلاقى ثم تتحايد، أي تصفّو من كلّ الشوائب لتستحيل إلى نصّ جديد (Ils Se croisent et se neutralisent).⁴⁹⁵

إنّ هذا الناصّ، في عمّالنا، يحمل مفهومه تناقضاً كبيراً فهو، من وجهة، كأنه من قبيل المجتمع، لأنه يُحيل على نصوص أخرى كثيرة مختلفة المصادر والأهواء والثقافات والمحاضرات يضطّونها في نفسه فهو من هذا التمثل يحمل مفهوم النص المقترح، بحكم الضرورة. لكنّه، من وجهة أخرى، لا يعني في نفسه شيئاً غير التفاعل مع النصوص الأخرى بحيث يكون مجرد استبدال نصوص سابقة عليه بنفسه، ولكنّ بلفة محايدة لا تحمّل مضموماً، ولا تبتنى عن حياة، فهو إذن نصّ مغلّق، بل مُغلّق...

ولم نرَ أحداً حلّل هذه الإشكالية كما قرأنا، لأنّ النقاد، كما قلنا، لم يحاولوا، فيما يبدو، التعمّق والمساءلة حول مفهوم الناصّ الذي شغلهم، مع ذلك، منذ خُصّ قرن في العالم العربيّ، ومنذ قريب من نصف قرن في العالم الغربيّ... وكان، في الحق، لابدّ من مقارنة هذه الإشكالية من أجل تصنيف مفهوم الناصّ في منزله الفكرية؛ إذ هو أقرب إلى الأدب المقارن في تصورات فريمان وصاحبه؛ وهو من صميم المفاهيم السيميائية الخالصة لدى

495 - Cf. J. Kristeva, op. cit., p. 52.

كرستيفا، وهو سيمائي مع الانفتاح قليلاً أو كثيراً على المجتمع لدى بارط؛
 إذ هو يقول باجتماعية الناص، أو ما يطلق عليه مفهوم «الاجتماعية»؛
 وذلك بحكم ما يضيفه النصوص اللدانية فيه من ثقافات. أم اليس هو الذي
 يقرر: «إنّ ما يضيفه مفهوم الناص لنظرية النص هو حجم قابليته
 الاجتماعية (Socialité)، هو كلّ اللغة، السابقة والمعاصرة التي تأتي إلى
 النص...»⁴⁹⁶ وهو يكاد يكون اجتماعياً من وجهة، ويندرج في مفهوم
 الأدب المقارن من وجهة أخراة لدى ميشال أربقي؛ وهو مجرد سرقة أدبية
 (Vol littéraire)، وبكّل بساطة الدنيا، لدى أندري مالرو، وجان جيرودو؛
 فهو إذن مجرد استمرار لنظرية السرقات الأدبية العربية التي بدأ التنظير لها
 بمنهجية منذ ابن طباطبا العلوي...

وإذن، فهل الناص من ليل التأثير القائم على شبكة العلاقات
 الاجتماعية التي تجعل الأديب يقرأ أديباً آخر وقد تناول قضية اجتماعية
 لمعالجها أدبياً، لمعالج، هو أيضاً، قضية مثله لها في كتابته الراهنة، على نحو أو
 على آخر... أو هو نصّ منبثق عن مجموعة غير معروفة من النصوص التي
 تفقد كلّ علاقة بمجموعاتها التي كُتبت فيها، و/ أو لها، فهي نصوص دعوية
 لآلها مجهولة الهوية، ولآلها تدرب في النصّ المائل، دون انتماء ولا إحالة ولا
 دلالة؟ كلّ السّؤال هنا.

ثمّ ما وظيفة هذا الناص؟

496- R. Barthes, op. cit.

إنَّ السُّرِقَيْنِ العرب كانوا يقفون بمفهوم السرقة لدى أطوار متشابهة أو متماثلة في نصوص أدبية تهض على اللّغة طوراً، وعلى معنى اللّغة طوراً آخر؛ فلم يكن عصرهم عصرَ مذهبٍ فنيّ كمصر الناصِ الغربي... في حين أنَّ الناصيين الغربيين لم يزالوا يتحدثون عن ذوبان نصّ في نصّ آخر، بل ذوبان نصوص كثيرة في نصّ واحد، ولكن دون الالتفات بوجه منهجيّ إلى وظيفة هذا الذوبان النصّي: الناص؟ أبلغ هذا الناص كالقنر على الكتاب فينمُّ له فيما يكسب تحريمه من حقّ انتماء كاتبه إليه اختصاصاً واقتساراً؛ ثم لا شيء من وراء ذلك يُذكر، فثشكر؟ أم أنَّ هذا الناص، خصوصاً إذا كان قصديّاً، يجب أن يكون له وظيفة جماليّة غالباً ما ترتبط بنظرية التلقّي (Théorie de réception ; Reception Theory) من أجل التأثير في هذا المتلقّي ليربط بنصّ آخر وهو يقرأ النصّ الراهن؟... إنَّ هناك أسئلة كثيرة يمكن أن تثار حول هذه الإشكالية التي قد تفضي الكتابات المسطّبة منها إلى نتائج جاذبة أمثل لما هي عليه الآن، وذلك لكي نجعل من الناص إجراءً علميّاً يمكن الاستفادة منه في القرعة الأدبية (لفهم والإدراك)، وفي التحليل الأدبي للنص (الكشف عن مصادر الطوائف التي تقوم عليها الكتابة، وتعيين مستويات الجمال الفنيّ في النصّ المكتوب)...

إذا كان موضوع الأدب المقارن هو تبادل التأثير القسدي، وذلك إذا تعلق بأدب لغة أخرى، فإن التماس هو تبادل التأثير غير القسدي، والاختلاف من المخطوط النسي. ولقد يعني ذلك أن التماس يمكن أن يكون أنواعاً مختلفة، فالتماس القائم على التماثل هو تماس تماثل، والتماس القائم على تضاد الأفكار هو تماس نقض⁴⁷، والتماس القائم على تكرار الأفكار والفاظ بأعيانها داخل عمل أدبي واحد هو تماس داخلي، أو ذاتي... ويمكن، في الحقيقة، استخلاص مجموعة غير محدودة من التسميات التامسية انطلاقاً من هذه الفكرة.⁴⁸

هذا أمر، والأمر الآخر الذي لم نطع الإشارة إليه فيما قرأنا من الكتابات عن هذا الموضوع، أن التماس يمكن أن يمتد إلى خارج النص الأدبي، فإذا التماس في الموسيقى، وفي الرقص، وفي الخطابة، وفي صناعة السيارات، وفي صناعة الحواسيب، وفي كل الصناعات والفنون المعاصرة على اختلافها... غير أن الصناعيين والمثقفين وغيرهم لما كانوا غير محترفي الكلام فإنهم لا يطلقون على هذه المسألة التي تلزم كل مظاهر الحياة المكتسبة

⁴⁷ - من أشهر من انصب من التماس في الأدب العربي ما حوته الحركة الشعرية بين الأسفل، والمزحل وحرم من شعر أحمد. وفيها وفيها، وهو ما شفى في الأدب العربي تحت عنوان: «التلفيق». وما استلها هذا نصيب.

⁴⁸ - من أهم من انصب من بعض ذلك، ينظر محمد مناع، ج. 1، ص. 199 وما بعدها.

والقائمة على تبادل المحاكاة والتجارب «تأصّ»، ولو أنهم يزاولون التأصّ ولكنهم لا يشعرون، ولكنهم يُطلقون عليها التقليد والسرقة والتريف.

والذي يعني أساساً أنّ هذا التأصّ يقوم في فلسفة مفهومه على تبادل التأثير الخالي من القصديّة، أو التأثير البريء!

ونحن نرى أنّ كلّ كاتب يقرأ كثيراً ويكون سريع الحفظ ضعيف الذاكرة، أكثر لما يكون قوياً، يكون حفظ كتابته من التأصّ أكثر من مؤثاته.

وإذا كان التأصّ مرتبطاً بتصرّ كبير يعرفه عامة أهل الأدب استطاع النقاد والقراء أن يستكشفوا تأصّه بيسر؛ غير أنّه إذا تأصّ مع نصّ صغير، أو خامل، أو مع نصوص من لغات أجنبية غير معروفة لدى قرائه، فإنّه يعسر عليهم تلمّسُ التأصّ في كتابته.

وأياً ما يكنّ الشأن، فإنّ النقد السبّالي لم يعد يعنيه كثيراً من أين تأصّ الكاتب، أو لماذا تأصّ، أو حتى لما ذا لم يُقرّر بالوقوع تحت دائرة التأصّ؛ وإنما الذي يعنيه هو أنّ أيّ كتابة أدبيّة -لقد التصّب بذلك واستراح- لا يجوز لها أن تكون إبداعاً من عدم، ونصّاً هنريّاً هو من صميم الأفكار كتابته وحده؟ لم يعد أحد يصدّق ذلك من أصحاب هذا النقد. ولم يعد أحد منهم ينظر إلى الإبداع على أنّه أفكار مبتكرة كتبها كاتب ولم يُسبق إليها...

ولقد كنّا أطلقنا نحن على التأصّ الذي لا ينهض على التكافؤ مصطلح «التأصّ الغيريّ»، أو «التأصّ المعاكس»، وهو الذي «ينطلق من نحو الأعلى إلى نحو الأسفل». على حين أنّ التأصّ الفكريّ الغيريّ الآخر، إنّما

ينطلق من نحو الأدنى إلى نحو الأعلى»،⁴⁹⁹ أي من نحو الضعفاء إلى نحو الأقوياء، أو قل: من نحو الفقراء إلى نحو الأغنياء. وهو الناص الحضاري الذي الكتابة جزء منه، وطرف فيه. فالعالم المتخلف -تكنولوجيا لا ثقافياً- هو الذي يتاصر مع العالم المتطور تكنولوجياً، فهو الذي يقلد. فالناصر من هذا المنظور التوسع يعمل مفهومه مغالطة وخداعاً. فمن وجهة، يزعم أصحابه أن الكاتب حين يكتب يتاصر مع ما قرأ، أو حفظ، أو سمع، أو شاهد... لكنهم لم يدققوا في طرح النظرية بأن الناصر يقع بين الناس في المستوى التكنولوجي الأعلى أيضاً؛ إذ كان من العسير بمكان أن يجد كاتباً متمياً إلى العالم المتطور يتاصر مع كاتب ينتمي إلى العالم المتخلف تكنولوجياً...

حقاً، إنَّ الناصر بدأ بريئاً، ولكنه لم يلبث أن انقلب إلى سياسي زاهر بالهوى. فبعد أن كان العرب يبحثون في السرقات الأدبية في نصوص الشعراء محاولة معرفة مصادر أفكارهم، ومحزون ألفاظهم، أمسى أهل الغرب يتحدثون عن حوارية النصوص؛ ولكنهم لا يكادون يتحدثون إلا عن نصوص معينة؛ فانقلب مفهوم الناصر المفتوح في أصله، إلى مفهوم مغلق على الرغم منه!...



الفصل السابع

الحيز الأدبي

«إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده:
لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّم
هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العبر،
وهو دليل على استيلاء النقص على البشر».

(عماد الدين الأصفهاني)

أولاً. مفهوم الحيز

يعني الحيز في وضع اللغة العربية، وذلك رُكْحاً على القاسم
الاشتقاقي، اختيَّاز شيء بمعنى امتلاكه وسوقه ليُصْبِحَ شخصياً. وهو، عند
الحاجة، ذو أصل واوِيٍّ، لا يائي. وجاء معاد المعجمي من «حاز الإبل
يَحْوزُها، ويَحْزِزُها، حَوْزاً وحِزّاً وحَوْزَها: سألها سوقاً رَوَيْداً»⁵⁰⁰. «وحَوْز
الدَّارِ وحِيزُها: ما انضَمَّ إليها من المرافق والمنافع. وكلّ ناحية على حِدَةٍ حِيزٌ.

500- من مطهرة، لساد العرب، حوز.

بتشديد الياء، وأصله من الواو. والْحَيَزُ: تخفيف الْحَيَزِ (...). والجمع أحياز، نادر. فأما على القياس لِحَيَاتِز، بالهمز...».⁵⁸¹ والحيز من الألفاظ العربية القديمة، ورد ذكر بعض معناه في القرآن الكريم.⁵⁸²

ومع جاء الانحياز والتحيز، بعد التوسّع في معانيه، أي اتخاذ حيز معين في أصل الوضع الحقيقي للفظ، ثم استعمل في اللغة الحديثة، مجازاً، في المعنى السيّئ المتحيز لشخص يقف موقفاً غير عدلٍ من شخصٍ آخر، أو من قضية ما.

وأما في اللغة الفرنسية، مثلاً، وذلك من باب التوسّع في تاصيل هذا المفهوم، لأنّ لفظ الحيز (L' espace)، استعمل فيها أصلاً في القرن الثاني عشر، وجاء من اللفظ اللاتيني «Spacium».⁵⁸³

إنّ مصطلح «الحيز» (Espace, space) لا يبرح غوراً لاراً، ولا مُجمّع عليه في الاستعمال السِّمَائيّ العالميّ (من حيث هو مفهوم)، ولا في الاستعمال السِّمَائيّ العربيّ المعاصر من حيث هو مصطلح، بل ولا في الاستعمال الفلسفيّ أيضاً، كما سنرى بعد حين. كما أنّ مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عما يمكن أن نطلق عليه في اللغة العربية «التحيز» مقابلاً للمصطلح السِّمَائيّ الغربيّ: (Spatialisation, Spatialization) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز، أو اتخاذ كيفية ما، للتعامل مع هذا الحيز. وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضاً ذكر ما يطلق عليه في السِّمَائيّة مصطلح (La proxémie). وهو

581- 580. ⁵⁸¹ - 580. ⁵⁸² - 580. ⁵⁸³ - 580. ⁵⁸⁴ - 580. ⁵⁸⁵ - 580. ⁵⁸⁶ - 580. ⁵⁸⁷ - 580. ⁵⁸⁸ - 580. ⁵⁸⁹ - 580. ⁵⁹⁰ - 580. ⁵⁹¹ - 580. ⁵⁹² - 580. ⁵⁹³ - 580. ⁵⁹⁴ - 580. ⁵⁹⁵ - 580. ⁵⁹⁶ - 580. ⁵⁹⁷ - 580. ⁵⁹⁸ - 580. ⁵⁹⁹ - 580. ⁶⁰⁰ - 580. ⁶⁰¹ - 580. ⁶⁰² - 580. ⁶⁰³ - 580. ⁶⁰⁴ - 580. ⁶⁰⁵ - 580. ⁶⁰⁶ - 580. ⁶⁰⁷ - 580. ⁶⁰⁸ - 580. ⁶⁰⁹ - 580. ⁶¹⁰ - 580. ⁶¹¹ - 580. ⁶¹² - 580. ⁶¹³ - 580. ⁶¹⁴ - 580. ⁶¹⁵ - 580. ⁶¹⁶ - 580. ⁶¹⁷ - 580. ⁶¹⁸ - 580. ⁶¹⁹ - 580. ⁶²⁰ - 580. ⁶²¹ - 580. ⁶²² - 580. ⁶²³ - 580. ⁶²⁴ - 580. ⁶²⁵ - 580. ⁶²⁶ - 580. ⁶²⁷ - 580. ⁶²⁸ - 580. ⁶²⁹ - 580. ⁶³⁰ - 580. ⁶³¹ - 580. ⁶³² - 580. ⁶³³ - 580. ⁶³⁴ - 580. ⁶³⁵ - 580. ⁶³⁶ - 580. ⁶³⁷ - 580. ⁶³⁸ - 580. ⁶³⁹ - 580. ⁶⁴⁰ - 580. ⁶⁴¹ - 580. ⁶⁴² - 580. ⁶⁴³ - 580. ⁶⁴⁴ - 580. ⁶⁴⁵ - 580. ⁶⁴⁶ - 580. ⁶⁴⁷ - 580. ⁶⁴⁸ - 580. ⁶⁴⁹ - 580. ⁶⁵⁰ - 580. ⁶⁵¹ - 580. ⁶⁵² - 580. ⁶⁵³ - 580. ⁶⁵⁴ - 580. ⁶⁵⁵ - 580. ⁶⁵⁶ - 580. ⁶⁵⁷ - 580. ⁶⁵⁸ - 580. ⁶⁵⁹ - 580. ⁶⁶⁰ - 580. ⁶⁶¹ - 580. ⁶⁶² - 580. ⁶⁶³ - 580. ⁶⁶⁴ - 580. ⁶⁶⁵ - 580. ⁶⁶⁶ - 580. ⁶⁶⁷ - 580. ⁶⁶⁸ - 580. ⁶⁶⁹ - 580. ⁶⁷⁰ - 580. ⁶⁷¹ - 580. ⁶⁷² - 580. ⁶⁷³ - 580. ⁶⁷⁴ - 580. ⁶⁷⁵ - 580. ⁶⁷⁶ - 580. ⁶⁷⁷ - 580. ⁶⁷⁸ - 580. ⁶⁷⁹ - 580. ⁶⁸⁰ - 580. ⁶⁸¹ - 580. ⁶⁸² - 580. ⁶⁸³ - 580. ⁶⁸⁴ - 580. ⁶⁸⁵ - 580. ⁶⁸⁶ - 580. ⁶⁸⁷ - 580. ⁶⁸⁸ - 580. ⁶⁸⁹ - 580. ⁶⁹⁰ - 580. ⁶⁹¹ - 580. ⁶⁹² - 580. ⁶⁹³ - 580. ⁶⁹⁴ - 580. ⁶⁹⁵ - 580. ⁶⁹⁶ - 580. ⁶⁹⁷ - 580. ⁶⁹⁸ - 580. ⁶⁹⁹ - 580. ⁷⁰⁰ - 580. ⁷⁰¹ - 580. ⁷⁰² - 580. ⁷⁰³ - 580. ⁷⁰⁴ - 580. ⁷⁰⁵ - 580. ⁷⁰⁶ - 580. ⁷⁰⁷ - 580. ⁷⁰⁸ - 580. ⁷⁰⁹ - 580. ⁷¹⁰ - 580. ⁷¹¹ - 580. ⁷¹² - 580. ⁷¹³ - 580. ⁷¹⁴ - 580. ⁷¹⁵ - 580. ⁷¹⁶ - 580. ⁷¹⁷ - 580. ⁷¹⁸ - 580. ⁷¹⁹ - 580. ⁷²⁰ - 580. ⁷²¹ - 580. ⁷²² - 580. ⁷²³ - 580. ⁷²⁴ - 580. ⁷²⁵ - 580. ⁷²⁶ - 580. ⁷²⁷ - 580. ⁷²⁸ - 580. ⁷²⁹ - 580. ⁷³⁰ - 580. ⁷³¹ - 580. ⁷³² - 580. ⁷³³ - 580. ⁷³⁴ - 580. ⁷³⁵ - 580. ⁷³⁶ - 580. ⁷³⁷ - 580. ⁷³⁸ - 580. ⁷³⁹ - 580. ⁷⁴⁰ - 580. ⁷⁴¹ - 580. ⁷⁴² - 580. ⁷⁴³ - 580. ⁷⁴⁴ - 580. ⁷⁴⁵ - 580. ⁷⁴⁶ - 580. ⁷⁴⁷ - 580. ⁷⁴⁸ - 580. ⁷⁴⁹ - 580. ⁷⁵⁰ - 580. ⁷⁵¹ - 580. ⁷⁵² - 580. ⁷⁵³ - 580. ⁷⁵⁴ - 580. ⁷⁵⁵ - 580. ⁷⁵⁶ - 580. ⁷⁵⁷ - 580. ⁷⁵⁸ - 580. ⁷⁵⁹ - 580. ⁷⁶⁰ - 580. ⁷⁶¹ - 580. ⁷⁶² - 580. ⁷⁶³ - 580. ⁷⁶⁴ - 580. ⁷⁶⁵ - 580. ⁷⁶⁶ - 580. ⁷⁶⁷ - 580. ⁷⁶⁸ - 580. ⁷⁶⁹ - 580. ⁷⁷⁰ - 580. ⁷⁷¹ - 580. ⁷⁷² - 580. ⁷⁷³ - 580. ⁷⁷⁴ - 580. ⁷⁷⁵ - 580. ⁷⁷⁶ - 580. ⁷⁷⁷ - 580. ⁷⁷⁸ - 580. ⁷⁷⁹ - 580. ⁷⁸⁰ - 580. ⁷⁸¹ - 580. ⁷⁸² - 580. ⁷⁸³ - 580. ⁷⁸⁴ - 580. ⁷⁸⁵ - 580. ⁷⁸⁶ - 580. ⁷⁸⁷ - 580. ⁷⁸⁸ - 580. ⁷⁸⁹ - 580. ⁷⁹⁰ - 580. ⁷⁹¹ - 580. ⁷⁹² - 580. ⁷⁹³ - 580. ⁷⁹⁴ - 580. ⁷⁹⁵ - 580. ⁷⁹⁶ - 580. ⁷⁹⁷ - 580. ⁷⁹⁸ - 580. ⁷⁹⁹ - 580. ⁸⁰⁰ - 580. ⁸⁰¹ - 580. ⁸⁰² - 580. ⁸⁰³ - 580. ⁸⁰⁴ - 580. ⁸⁰⁵ - 580. ⁸⁰⁶ - 580. ⁸⁰⁷ - 580. ⁸⁰⁸ - 580. ⁸⁰⁹ - 580. ⁸¹⁰ - 580. ⁸¹¹ - 580. ⁸¹² - 580. ⁸¹³ - 580. ⁸¹⁴ - 580. ⁸¹⁵ - 580. ⁸¹⁶ - 580. ⁸¹⁷ - 580. ⁸¹⁸ - 580. ⁸¹⁹ - 580. ⁸²⁰ - 580. ⁸²¹ - 580. ⁸²² - 580. ⁸²³ - 580. ⁸²⁴ - 580. ⁸²⁵ - 580. ⁸²⁶ - 580. ⁸²⁷ - 580. ⁸²⁸ - 580. ⁸²⁹ - 580. ⁸³⁰ - 580. ⁸³¹ - 580. ⁸³² - 580. ⁸³³ - 580. ⁸³⁴ - 580. ⁸³⁵ - 580. ⁸³⁶ - 580. ⁸³⁷ - 580. ⁸³⁸ - 580. ⁸³⁹ - 580. ⁸⁴⁰ - 580. ⁸⁴¹ - 580. ⁸⁴² - 580. ⁸⁴³ - 580. ⁸⁴⁴ - 580. ⁸⁴⁵ - 580. ⁸⁴⁶ - 580. ⁸⁴⁷ - 580. ⁸⁴⁸ - 580. ⁸⁴⁹ - 580. ⁸⁵⁰ - 580. ⁸⁵¹ - 580. ⁸⁵² - 580. ⁸⁵³ - 580. ⁸⁵⁴ - 580. ⁸⁵⁵ - 580. ⁸⁵⁶ - 580. ⁸⁵⁷ - 580. ⁸⁵⁸ - 580. ⁸⁵⁹ - 580. ⁸⁶⁰ - 580. ⁸⁶¹ - 580. ⁸⁶² - 580. ⁸⁶³ - 580. ⁸⁶⁴ - 580. ⁸⁶⁵ - 580. ⁸⁶⁶ - 580. ⁸⁶⁷ - 580. ⁸⁶⁸ - 580. ⁸⁶⁹ - 580. ⁸⁷⁰ - 580. ⁸⁷¹ - 580. ⁸⁷² - 580. ⁸⁷³ - 580. ⁸⁷⁴ - 580. ⁸⁷⁵ - 580. ⁸⁷⁶ - 580. ⁸⁷⁷ - 580. ⁸⁷⁸ - 580. ⁸⁷⁹ - 580. ⁸⁸⁰ - 580. ⁸⁸¹ - 580. ⁸⁸² - 580. ⁸⁸³ - 580. ⁸⁸⁴ - 580. ⁸⁸⁵ - 580. ⁸⁸⁶ - 580. ⁸⁸⁷ - 580. ⁸⁸⁸ - 580. ⁸⁸⁹ - 580. ⁸⁹⁰ - 580. ⁸⁹¹ - 580. ⁸⁹² - 580. ⁸⁹³ - 580. ⁸⁹⁴ - 580. ⁸⁹⁵ - 580. ⁸⁹⁶ - 580. ⁸⁹⁷ - 580. ⁸⁹⁸ - 580. ⁸⁹⁹ - 580. ⁹⁰⁰ - 580. ⁹⁰¹ - 580. ⁹⁰² - 580. ⁹⁰³ - 580. ⁹⁰⁴ - 580. ⁹⁰⁵ - 580. ⁹⁰⁶ - 580. ⁹⁰⁷ - 580. ⁹⁰⁸ - 580. ⁹⁰⁹ - 580. ⁹¹⁰ - 580. ⁹¹¹ - 580. ⁹¹² - 580. ⁹¹³ - 580. ⁹¹⁴ - 580. ⁹¹⁵ - 580. ⁹¹⁶ - 580. ⁹¹⁷ - 580. ⁹¹⁸ - 580. ⁹¹⁹ - 580. ⁹²⁰ - 580. ⁹²¹ - 580. ⁹²² - 580. ⁹²³ - 580. ⁹²⁴ - 580. ⁹²⁵ - 580. ⁹²⁶ - 580. ⁹²⁷ - 580. ⁹²⁸ - 580. ⁹²⁹ - 580. ⁹³⁰ - 580. ⁹³¹ - 580. ⁹³² - 580. ⁹³³ - 580. ⁹³⁴ - 580. ⁹³⁵ - 580. ⁹³⁶ - 580. ⁹³⁷ - 580. ⁹³⁸ - 580. ⁹³⁹ - 580. ⁹⁴⁰ - 580. ⁹⁴¹ - 580. ⁹⁴² - 580. ⁹⁴³ - 580. ⁹⁴⁴ - 580. ⁹⁴⁵ - 580. ⁹⁴⁶ - 580. ⁹⁴⁷ - 580. ⁹⁴⁸ - 580. ⁹⁴⁹ - 580. ⁹⁵⁰ - 580. ⁹⁵¹ - 580. ⁹⁵² - 580. ⁹⁵³ - 580. ⁹⁵⁴ - 580. ⁹⁵⁵ - 580. ⁹⁵⁶ - 580. ⁹⁵⁷ - 580. ⁹⁵⁸ - 580. ⁹⁵⁹ - 580. ⁹⁶⁰ - 580. ⁹⁶¹ - 580. ⁹⁶² - 580. ⁹⁶³ - 580. ⁹⁶⁴ - 580. ⁹⁶⁵ - 580. ⁹⁶⁶ - 580. ⁹⁶⁷ - 580. ⁹⁶⁸ - 580. ⁹⁶⁹ - 580. ⁹⁷⁰ - 580. ⁹⁷¹ - 580. ⁹⁷² - 580. ⁹⁷³ - 580. ⁹⁷⁴ - 580. ⁹⁷⁵ - 580. ⁹⁷⁶ - 580. ⁹⁷⁷ - 580. ⁹⁷⁸ - 580. ⁹⁷⁹ - 580. ⁹⁸⁰ - 580. ⁹⁸¹ - 580. ⁹⁸² - 580. ⁹⁸³ - 580. ⁹⁸⁴ - 580. ⁹⁸⁵ - 580. ⁹⁸⁶ - 580. ⁹⁸⁷ - 580. ⁹⁸⁸ - 580. ⁹⁸⁹ - 580. ⁹⁹⁰ - 580. ⁹⁹¹ - 580. ⁹⁹² - 580. ⁹⁹³ - 580. ⁹⁹⁴ - 580. ⁹⁹⁵ - 580. ⁹⁹⁶ - 580. ⁹⁹⁷ - 580. ⁹⁹⁸ - 580. ⁹⁹⁹ - 580. ¹⁰⁰⁰ - 580.

503 - Cf Le nouveau petit Robert, Espace.

حفل لما يقيم، في الحقيقة، على ما فيه، في المشروع السِّمائي، وغايته هي تحليل أحوال الذوات والموضوعات معاً عبر الحيز. و«البروكسيمكا» (كؤثر اصطناع هذا المصطلح، كما ورد في أصل اللغات الفرنسية في انتظار الاتفاق على مصطلح عربي لائق، ونحن لما نرّ وجهاً له) بتطلّعها إلى تحليل أوضاع الذوات والموضوعات عبر الحيز؛ ولكن لغاية لم تعد تلك الماثلة في وصف الامتداد الحيزي (La description de la spatialité) بمقدار ما هي استعمار الحيز لغايات المعنى، كما تقرّر من قبل: تطرح مسألة اللغات الأدبية، أو ما يعرف في الفرنسية تحت مصطلح (Langages) في حال الجمع ذات السمة الحيزية التي تصنع «المقولات الحيزية» أو (Catégories spatiales)، من أجل تناول شيء آخر غير الحيز في حدّ ذاته.⁵⁰⁴

واحقنّا هنا عدنّا عن اصطناع مصطلح «الفضاء» إلى مصطلح «الحيز»، لأنّ الفضاء عامّ جدّاً، في رأينا، وقد سرّب إلى أكثر من حفل معرفي معاصر لاصطنع فيه، إذ يوجد، مثلاً، في لغة القانون الدولي: «حقّ الفضاء» (Droit de l'espace) (أو حقّ المرور الفضائي)، و«غزو الفضاء» (Conquête de l'espace)، و«الفضاء المعماري» (L'espace architectural)، و«الفضاء التحليلي» (Espace analytique)، و«الأفضية»⁵⁰⁵ الوظيفية (Espaces fonctionnels) المستخدم في التحليل الرياضي، و«الفضاء الجغرافي»، وذلك بالقياس إلى الفضاء الفلسفي، كما سنرى بعد قليل.

504 - Cf. Courtés et Greimas. *Sémiotique. dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Proxémique*. Hachette Université. Paris, 1972.

505 - قد يُمنح هذا النمط على «صناعات» وهو الجمع الفردي؛ لأنّ الجمع القياسي هو «صنّيع». وهو لما ابن سطر، لسبب العرب، صلا. فيحتر كلّ وما يشاء!

يُضاف إلى كل ذلك بعض المعاني الأخر لهذا اللفظ، مثل المصطلح التازي،
وهو: «الفضاء الحيوي» (Espace vital)، وهلم جرا...⁵⁰⁶ والذي يرجع إلى
بعض المعاجم العربية يندش لتعددية معاني هذا اللفظ واتساعها على مدى
ثمانية قرون⁵⁰⁷ من التطور المدهش الذي وقع في مسار الحضارة الأوربية.

من أجل ذلك ارتأينا أن نسطع مصطلح «الحيز» الدال على الفضاء
الأدبي، ووقفه مصطلحاً على هذا المفهوم الذي تعدد لحدود، وذلك لاعتقادنا
بمحصية ذلك، وعمومية هذا. فكان الحيز خاص، والفضاء عام. فقد لا
يكون مع الحيز فضاء، في حين أن لا مباح من وجود الحيز في الفضاء.
يضاف إلى ذلك أن الإعلاميين غير المتعلمين من العربية، كثيراً ما يرددون
هذا اللفظ ليطبقونه على كل ساحة، وكل حركة، وكل مناسبة، وكل
فعالية، حتى لقد شئنا كثيراً من مضاه، فامسى لديهم دالاً على كل شيء،
أي على غير شيء!...

ويعرّف مفهوم الحيز في الفلسفة على أنه «الوسط الخالي» (Le milieu
idéal) الذي يتجسد بخارجية ألسامه، وفيه تتمركز مدركاتنا الحسية. وهو
يحتوي، نتيجة لذلك، كل الاستعدادات الذهنية».⁵⁰⁸

506 - Cf l'encyclopædia universalis, Annexe, t.I. Espace.

507 - Cf le nouveau petit Robert. Espace.

508 - André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, l'Espace, P U F. Paris, 12^e édition, 1976.

هذا، وقد استشهد هذا التعريف في تحديد معنى المصطلح لهذا المفهوم معجم روبر (Cf. Le petit Robert, l'Espace).

لالحيز، في مفهوم القلاسفة، وسطٌ مثاليّ، ولا يرى، نحن، ضرورة لذلك ليكتب مثاليته التي قد تُسلب منه إذا دلّ على موقع غير مرغوب فيه. أم يمكن أن يكون حيز السجن مثلاً وسطاً مثاليّاً، والحال أنّه في مفهوم كلّ ذهن عاقل يشكّل حيزاً ما (لضاء) مزعجاً، بل مُشقيّاً؟ ولا يقال إلاّ مثل ذلك في حيز التعيم في الجنة، وحيز العذاب في الجحيم. فالأوّل مثاليّ محبوب، والآخر ملوم غير محمود.

ثم هل يتجسّد هذا الحيز بخارجيته فقط، وإما لا، تراه يفقد كلّ خصائص حيزيته؟ وما القول في أنّ كلّ حيز يجب أن يمتد الأبعاد الخارجيّة والداخليّة معاً لكي يتمّ له اكساب خصائص معناه؟ وربما يتجسّد الحيز بأقسامه الداخليّة أكثر من الخارجيّة، فهي التي تحتك تفاصيل المعمار، والأشكال، والأوضاع، أيّ خصائص الفراغ الإيجابي. ونحن نطلق على الحيز الفراغ الإيجابي، لأنّ الفضاء في بعض أطواره يكون فراغاً سلبياً... ونتمثّل لذلك، تارة أخرّة، بالسجن الذي يراه الرائي من بعيد فلا يرى إلاّ هيكله الخارجيّ الذي لا يدلّ على حقيقة حيزه إلاّ داخله وما يضطرب فيه من حياة مُسمة بالذلّ والفنّ والشقاء.

وإذن، لتحديد مفهوم الحيز إنّما يكون ركّحاً على اشتراط وجود أقسامه الخارجيّة، بل هو إن لم يتضمّن أقسامه الداخليّة، في منظورنا، لا يستطيع أن يكون حيزاً وما ينهي له. فليست الصورة الخارجيّة، أو الشكل الخارجيّ، لحسم الإنسان إلاّ صورة مصفّرة لما وراء ذلك في داخل جسمه من أجهزة في غاية الكمال والدقّة والتعقيد. فالحيز الداخليّ، إن صحّ مثل

هذا الإطلاق، لجسم الإنسان هو الذي يتحكم في كثير مما يظهر من الشكل الخارجي.

كما أنّ اشتغال تعريف أندري لالاند (André Lalande) على «الامتدادات الكاملة»، أو «الامتدادات التامة» (Les étendues finies) قد لا يكون مسلماً، ذلك بأنّ هذه الامتدادات لا تكون مكتملة وتامة في أطوار كثيرة، في مفهوم الحيز الأدبي، على الأقلّ ذلك القابل للزيادة والتوسع. ولكن لا تعجب لأمر أندري لالاند الذي كتب هذا التعريف ولم يلتفت إلى الحيز الأدبي بحكم عدم تخصصه في النقد من وجهة، وبحكم جذّة هذا المفهوم في التفكير النقديّ الأدبي من وجهة أخرى: فقد كان أصحاب الموسوعة العالمة التي أحلنا عليها منذ قليل، هم أنفسهم، ذكروا جميع أنواع الأحياز، إلّا الحيز الأدبيّ فأكهم بنعمة الله تجاهلوه، أو جهلوه! ولكن أكثرُ أندري لالاند بعد الذي وقع فيما بعد في الموسوعة العالمة التي تُنقل، أساساً، الثقافة الغربية التي الأدبُ مكوّن هامّ من مكوناتها، والتي الحيزُ الأدبيّ ركنٌ ممكن في كتاباتها الإبداعية والنقدية جميعاً؟

ولذلك وجدنا بعض الفلاسفة ومنهم روسل (Bertrand Russell, 1872-1970)

يضع مفهوم «الوسط الخالي» موضع الشك.⁵⁰⁹

ذلك كان، والشأن ينصرف إلى التّفهُّمَة الفلسفيّة، أمّا إذا ما انصرف إلى التّفهُّمَة السّيميائيّة فإنّ قريناس يرى أنّ الحيز يُستعمل في معانٍ مختلفة، وما يجمع هذه الاختلافات هو عدوّ الحيز «شيئاً مبنياً» (Objet construit)

يشتمل على عناصرٍ منقطع بعضها عن بعض، وذلك انطلاقاً من امتداد يُعدُّ كحبةٍ أو مقداراً متكاملاً دون فكّ عقدة الاستمرارية. ويمكن أن ينصرف هذا المفهوم إلى النحى الهندسي، وإلى سيكولوجية الوظيفة (Psycho-physiologique)، وإلى النحى الاجتماعي الثقافي (وذلك كالنظيم الثقافي للطبيعة مثل الحيز المشد) لأغراض ثقافية أو اجتماعية أو ترفيهية.⁵¹⁰

وبلاحظ قرعاس وكورتيس أيضاً أننا إذا أحلنا إلى هذه الاستعمالات المجازية المختلفة لهذا اللفظ (ونلاحظ أن قرعاس تجاهل المفاهيم الأخرى للحيز، ومنها المفهوم الفلسفي، على الرغم من أنه استوحى بعض تعريفه من التعريف الفلسفي: (شيء مبنٍ) أي أنه شيء مُعطى ذو امتداد مكتمل، ولم يقل أندري لالاند إلا بعض ذلك في تعريفه للحيز كما رأينا منذ حين، ودون أن يحيل قرعاس على لالاند)، فإننا نلاحظ أنّ استعمال مصطلح الحيز يتطلب حذراً شديداً من قبل السيمانين.⁵¹¹

والذي يمكن أن يلاحظ في كلام كلٍّ من أندري لالاند من وجهة، وكورتيس وقرعاس من وجهة أخرى، أنّ الحيز الأدبي يُجوهل مع أنه يملأ الكتابات الغربية: إبداعها ونقدها.

والحيز الأدبي في منظورنا هو كلّ ما يمكن أن يكون حجماً أو وزناً أو امتداداً أو متجهاً أو حركة في سلوك الشخصيات، أو في تمثّل التصرّ الذي يتعامل مع هذا الحيز. فالشخصية الروائية حين تنتقل من حيز (أ) إلى حيز

510 - Cf. Courtes et Greimas, op. cit., Espace.

511 - Ibid.

(ب)، عبر طريق محسوس³¹² فهي تنقل في حيز، وبموجب ضبط حركتها الحيزية على أساس تنقلها من الأول إلى الآخر، أو استقرارها، أو عدم استقرارها، في أحدهما. وكل ذلك لا صلة له بالمكان الحقيقي، ولا بالفضاء بمفهومه العام أيضاً، إذ كانت الشخصية نفسها كائناً ورقياً، وحيزها كائناً ورقياً أيضاً، وكل مكوّن فيها هو كذلك شأنًا. وقد تكون اللفة وحدها هي التي تحمل الحقيقة، الحقيقة الأدبية على كلّ حال...

فلو يتبع المتبع حركة السندباد البحري في رحلته العجيبة، مثلاً، لكان عليه أن يرصدنا من موقع الانطلاق، إلى حيز التيه، إلى حيز الرجوع إلى الموقع الأول. وتحليل هذه الحركة الحيزية لشخصية السندباد، هنا، هو الذي يحدد طبيعة هذا الحيز، وتأثيره في مسار الحدث الحكائي للأسطورة. ولا يقال إلا نحو ذلك في حركة الشخصية حمداً، مثلاً، في رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ...

وبكون الحيز انطلاقاً من تصورنا هذا حيزاً أسطورياً (معظم أحياز ألف ليلة وليلة)، وحيزاً حقيقياً (معظم أحياز الكتابات الروائية الواقعية التي تسمى إلى كتابة تاريخ المجتمعات بالأدب...). ولذلك يصبح الحيز الحقيقي ضرباً من المكان الجغرافي. ولكن أولى أن يُطلق على هذا الحيز الحقيقي «المكان»، كما أورد له كاتبه أن يكون... كما يكون الحيز خيالياً خالصاً،

312- نشير «الكتاب» للسرمد، و«الخبر» للأدب، أي أن عند الأخير المذكورة في «الأدب» لا يلمد بها إلى الأماكن. حجة خفية إلا أنتم الأدب إلى تاريخ، ضمن عالم، وسرير السندباد البحري، ولوقوق واق، وعلم مرآة من كتب من بلاد كبري، ورد في الأساطير وصطحها الأدب ثم راجع عنها لا نشير أمكنة، ولذلك لا يصطح شقها الأجانب. حجة حركتها في تمثيلهم الرواية إلا عرضاً، وبرغم بعضهم غير للدلالة على أدبية المكان، لا على حركته...

وهو المستعمل في عامة الكتابات السردية المعاصرة بحيث يوهّم للقارئ الساذج بمكانته، والحال أن لا مكانة له؛ وإنما هو مجرد مكون من المكونات السردية العامة للعمل الأدبي...

ثانياً - مفهوم الحيز الأدبي في الكتابات العربية القديمة:

إننا نهيّب بالباحث العربي الرّصين أن يَلمَ، أولاً، بالعامّة متأكلاً وشاملاً بمذور القضايا النظرية الحديثة في النقد الغربي، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، قبل القطع بعدمية هذه النظرية، أو تلك، في التراث العربي الإسلامي الكبير. ونحن قد أُنبا إلى طائفة من كبار كتاب العربية مثل أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، هذا المفكر الظاهرة في الثقافة العربية، بحيث لم يكد يغادر شيئاً ممكن الحدوث في الحياة إلّا تناوله في كتابه، ولو دون تركيز، بكلّ أسف. وقد عدنا إلى المقدمة العجيبة التي كتبها لكتاب «الحيوان» فلم نعر لها على ما يعرّز موقفنا هنا، فالتحذنا إلى كتاب «البيان والتبيين» فاللهما الشيخ يومى إلى مفهوم الحيز الأدبي بقول: «إعلم، حفظك الله، أن حُكم المعاني يَخْلُصُ حُكم الألفاظ، لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية. وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة».⁹¹

فكأنّ الجاحظ يريد أن يتحدث هنا عن الحيز الأدبي باعتباره معاني مفتوحة غير موصدة، وممتدة غير محددة؛ فالألفاظ التي تعبر عنها محصورة في معجمها إلّا ما وُلّدَ منها في حين أنها، هي، ممتدة إلى غير نهاية. ولا يريد الجاحظ هنا، على وجه الدقّة، إلى ما كان يريد إليه من وراء قوله، في موطن

913- جاحظ، البيان والتبيين، 1، 91. (المحقق حسن الطويل).

آخر: «المعاني مطروحة في الطريق...»⁵¹⁴. فعلى الرغم من أن هذه المعاني مطروحة في الطريق فعلاً، أي مفتوحة الحيز ممتدة إلى غير نهاية، إلا أن الشيخ لم يتحدث عن أن الألفاظ محصورة...

ويمكن أن تناقش الشيخ فتساءل: هل اللغة تصاب بالكلال من أجل التعبير عن المعاني الجديدة التي نبت فيها فتبت كالقطر في زمن الربيع الحصب؟ وهل المعاني من الأمور البسيرة التي تقع لكل كاتب أو متحدث فتكون هي أيسر من اللغة التي تناولها؟ وهل الحيز الأدبي وليد الألكار أو وليد الألفاظ؟ أم ألبت اللغة هي التي تشكل الحيز الأدبي عبر نصر من التصوص ضمن جنس من الأجناس، سواء في مستواه اللغوي سالتفيح والزيادة والنقص في العمل الأدبي المدبج- أو في مستواه الفكري الهلالي الذي يظل في قرينة كاتبه مفتوحاً بحيث لا يرضى عما كتب، أو قل، لا يقنع بما كتب، فيظل ينشد أهدأ كتابةً جديدةً يملأها حيزاً جديداً لم يكن خطر له من قبل على خلد؟ وهل نجيب نحن، هنا، بنعم، أو بلى...؟

كل المعضلة هنا.

ثم، هل سررنا على هذا التمثل هذه المسألة- المعاني هي التي تسبق الألفاظ، أو الألفاظ هي التي تسبق المعاني؟ وواضح أن الجاحظ كان يتحدث عن أن المعاني هي التي تسبق الألفاظ، وهو المنطق والمألوف؛ وإنما الألفاظ تُبغ لها تهيكلاها، وتعتبر عنها باثة إياها إلى المتلقي، لأن فعل التفكير يسبق فعل التعبير. ولا ينبغي للتعبير أن يخرج عن إطار التفكير وإلا أمسى هلياناً وجنونا، من أجل ذلك اربطت الألفاظ بالتفكير لا بعدوه؛ فهي خدم له.

514- محمد مغربي، 3، 131.

وإذن فالمعاني في الكتابة مفتوحة على نفسها مما يجعلها قادرة على فتح
أحياز تظل مفتوحة على وجه النهر. غير أن الذي نودّ التعرّض له في هذا
الموطن أيضاً هو أن المعاني لا تتخلّق وتتكوّن إلا بفضل الفاظ اللّغة، فهي التي
تكوّن الحيز وتشكّله من وجهة، وهي التي توجد المعاني والأفكار من وجهة
أخرى؛ فليست اللّغة أجنبية عن تشكيل الحيز الأدبي الذي هو، في الحقيقة،
مكوّن من نسجها الممتد على القرطاس المفضي إلى قرطاس آخر، وإلى
قرطاس غيره، يتكوّن منها حجم كتاب هو الذي يخلّ، في الحقيقة، هذا الحيز
الأدبي الذي يكمله كتاب آخر يطلوه؛ يكتبه الكاتب ليضعف من هذا الحيز
الذي تراه مقطّعة وهو في ذهن الكاتب وقرينه مستمراً... وهكذا دواليك
إلى أن ينقطع عن الكتابة. فالحيز الأدبي بالقياس إلى أيّ كتاب لا ينتهي إلا
بانقطاعه عن نشاط الكتابة، فالكتابة، إذن، حيز، يضاف إليه حيز، إلى أن
تتدبّر هي أحيازاً متعدّدة بفعل نسج اللّغة ونشاط نظامها.

هذا أمر، وأما الأمر الآخر الذي نصادفه في التراث العربي الإسلامي
الذي يتحدث صراحة عن الحيز الأدبي، في معناه الأدبي على الأقلّ، فهو
مقولة عماد الدين الأصفهاني الشهيرة التي يقول فيها:

«إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيّر
هذا لكان أحسن، ولو زيد في هذا لكان يُستحسن، ولو قُتِم هذا لكان
أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على
استيلاء النقص على البشر».

ولمَن نرى، انطلاقاً من هذا النصِّ العجيب، أن العرب لا منسوا نظريّة الحيز الأدبيّ المائل في قابليّة حيز اللّغة للتغيّر طوّراً، وقابليّة حيزها للتمدّد بالزيادة طوّراً ثانياً، ثمّ قابليّة للانحسار بالنقص والحذف طوّراً ثالثاً، وأخيراً قابليّة للتّوَعّ بالتقديم والتّأخير... فحيز اللّغة الإبداعية، من منظور العماد الأصفياني، هو أطوارٌ أربعة تتحدّ مع لغة النصِّ الأدبيّ لتجعله كالعجينة الكريمة قابلاً للامتداد في كلّ الاتجاهات، قابلاً للتشكّل في كلّ الهيئات. ولذلك، فأيّما عملٍ أدبيّ إذا رجع إليه صاحبه ليراجعهُ بعد أن كان ربما رضى عليه، واستام إليه، وبعد أن يمرّ عليه يوم واحد فقط من كتابته، لئانه يراه، في الغالب، قابلاً لأن تنطبق عليه هذه الأطوار الأربعة.

وإذا كانت أطوار الكتابة في العهود القديمة لم تكن تسمح للكاتب بتغيير حجم كتابته بالزيادة والنقص إلا في طور الهيئة الأولى لكتابه، أي قبل أن تنتشر بالانتساخ بين الناس في الآفاق لانعدام وسائل الطبع. بل ربما كان يضطرّ إلى إملاء كتابته على كاتبه (كان لكبار الكتاب والشعراء العرب القدماء رّاقون، أو كُتّبة يكتبون عنهم: جرير، والجاحظ مثلاً...) ¹⁴ ولمكين الكاتب من مراجعة عمله الأدبيّ قبل الإذن بالطبعة الثانية مادام حيّاً: فإنّ

١٩-٩-١٩٩٠ م. حدّث كتابه الذي على الأدبيّ ثانياً أو ثالثاً، أحدهما كان يسنّي ابن زكريّا (ينظر أبو علي الفراء، لأبي، ١، 249 م)، وأحدهما الآخر كان يسنّي عبد الوهاب بن عيسى بن أبي حنيفة (ينظر تاريخ بغداد، ج١، 5699، بعد السلا-هـ... في مقبلة كتاب السنين، 1، 12-14. في حين أنّا عثرنا على اسم كاتب سطر ورّاق- حرّروا بعض حشر السنين كان يده أنتم، وكتابه له شأن قبل أيضاً) ينظر الفراء، حركات الأدباء، 1، 35. وهو حيلة لتصحيح بعض حرير حسن زبارة: ردّ في دهر سراجك فليّة، وأعدّ لوسا ودواماً، ثمّ كدل على حصاء، بي لسموا حدّ و-... أي حتى زوّده فيه قوله:

فصنّ لفرّقت يثنت من بحر
ملا كلمة لطف، ولا كلاماً
هناك له حشك! أصفى سراجك وند! فرحت منه

عهدنا هذا يسمح للكاتب بمراجعة نصّ عمله الأدبيّ الذي يشكّل حجمه زيادة إذا زاد له، ونقصاً إذا نقص منه، في مستويين اثنين على الأقل:

المستوى الأول، لدى كتابة هذا النصّ، للمرة الأولى، على شاشة الحاسوب (نفترض أنّ كثيراً من الكتاب المعاصرين أمسوا يصطنعون هذا الجهاز عوضاً عن القلم والورق، أو الورق والآلة الكاتبة البسيطة المتعبة)، بحيث يمكن هذا الجهاز الكاتب من مراجعة نصّه مرّات عديدة بتغيير الفاظ، ونقصها، أو الزيادة فيها، أو إضافة بعض الفقرات، أو حذفها لماتياً، دون أن يعلم القارئ عن ذلك شيئاً.⁹¹⁶

المستوى الثاني، ويمثّل في المراجعات التي تاح للكاتب حين يُزعم على إعادة طبع كتابه (كتابته) للمرة الثانية، أو الثالثة، فإنّه في الغالب يراجع نصّ عمله الإبداعيّ. وفي هذه المراجعة يتغيّر حمز النصّ لما أنّ ينقص، وإما أن يزيد. ولكن غالباً ما يزيد.

ولا يعني هذا الثّان في تقديرنا إلّا أنّ الحيز الأدبيّ مفتوح إلى أن يموت كاتبه؛ فهو إمّا أن يعود إلى ما كتب ليضيف إليه، ويغيّر منه، ليعوّس، في الغالب، حمزه، ويتضخّم حجمه؛ وهو إمّا أنّه إن كتب قصيدة، أو قصة، أو رواية، لا يعني أنّ ذلك هو آخر ما يكتب إذا طال له عمره، وامتدّ به

916- مرة ثمّ أصبح هذا العدد للقارئ الكريم مرّاً لا يحصى به إلّا لليل من الكتاب، وهو كما عُدا إلى حاسوبنا نساه مرّ عدد من حساب فيّ قتنا ما لهذا النصّ الذي نحن صاعد كتابته في هذا الفصل. وهو، في الحقيقة لنا يتوسّع إلى سنة 960 مرموداً ثمّ ربح فيهم وماله مراحداً. ولا يعني هذا فرغم مرمودة هذا النصّ عصبه، ولكن يعني فتح ملفه على وجه التواصل. نحن نكتب هذا الفصل كم هو مترجم الكتاب المعاصر الذي يصطنع الحاسوب في تشكيل حمز حد من حيث كان ينصّر في أربعين نصّ على الكتاب ثمّ يرميه إلّا في مستويين اثنين غالباً: قصيدة، ثمّ قصص. ونصّ نيمه الإحصاء لنا حد من حدّ ثمّ حد نصّ، مثلاً، كلّ هذه المرات...

أحله. وكلّ ما في الأمر أنّ الحيز الأدبيّ يتوقّف لدى مرحلة معيّنة من الحيز
ليستأنف توسعة هذا الحيز الأدبيّ فيما بعد، إمّا بمراجعة العمل الأدبيّ المكمل
في حال، وإمّا بإضافة حيز جديد من أوّله إلى آخره، وذلك بالنّسبة لنصّ أدبيّ لم
يكب من قبل، في حال آخره...

وإذن للحيز الأدبيّ، في منظور الأصليّ، يمكن أن يتمّ إنجاز أشكاله
في أربعة مستويات:

المستوى الأوّل: التّغيير الشامل، للأدب الحقّ، كلّ الحقّ في أن يعود
إلى مشروع عمله الأدبيّ ليتأوّل بالتّغيير في أكثر من مستوى، فهو صاحب
حقّ في ذلك ولا حرج.

المستوى الثاني: الزيادة فيه، أي يمكن للكاتب لدى المراجعة أن يزيد
لفظ إن كان راضياً عمّا كتب من قبل، ولكنّه رأى أنّ ما كان كتب يحتاج
اليوم إلى زيادة تفصيليّة توضح غامضه، وفضل مجمله.

المستوى الثالث: يقتصر تدخل الكاتب في مراجعة حيز عمله الأدبيّ،
في هذا المستوى، على مراجعة الحيز بتقديم ما كان آخره أصلاً. ويمكن أن
ينطبق هذا على جزئيات النصّ بتقديم بعض الألفاظ على بعضها الآخر (ولو
انصرف وهما إلى المستوى النحويّ لكان الأمر يتعلّق بتقديم الفاعل على
المفعول، وشبه الجملة على المبتدأ، والاسم على الفعل، أو الفعل على الاسم،
والحيز على المبتدأ، وهلمّ جرّاً من الإجراءات النحويّة التي تفضي إلى تغيّر
دلالة النصّ الأدبيّ بناء على إجراءات التحليل البلاغيّ على الأقلّ...). كما

يمكن أن ينصرف الذهن إلى الجانب المنهجي في العمل التأليفي، وذلك بتقديم بعض الفقرات على بعضها الآخر، وربما بتغيير مواقع بعض الفصول أيضاً بحيث يتندي الفصل الثاني، مثلاً، في العمل التأليفي، أولاً، والثالث ثانياً، والرابع ثالثاً، والخامس رابعاً، وهلم جرا...

المستوى الرابع والأخير: يُمثل في العمدة إلى الترك والعدول، ويتمخص هذا المستوى للألكار أكثر من تمخصه للألفاظ في مسار الإبداع. فربما كان استعجل الكاتب في إدراج فكرة استهوله بالإعجاب فالبته متسرعاً، حتى إذا جاء إليها في غده رأى أنّ من الأمثل العدول عنها لهاثناً لسبب من الأسباب.

والحق أنّ عمل المراجعة والتقيح لحيز اللغة الأدبية، ومن ثم الحيز الأدبي برقته، كان الشعراء العرب تعاملوا معه منذ الجاهلية الأولى، ومن أولئك الشعراء الذين عُرِفوا بهذه الخاصية زهير بن أبي سلمى، ثم طُفيل النُفوي، والخطبة، والتّمر بن كُلب.⁵¹⁷ فقد كان الشاعر منهم ربما «يدع القصيدة لكث عنده حولاً كريهاً»،⁵¹⁸ وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويقلب فيها رأيه، ألهاماً لعقله، وتتباً على نفسه، فيجعل عقله ذماماً على رأيه (...). وكانوا يسمّون تلك القصائد «الحوليات»، و«المقلّدات»، و«المقحّحات».⁵¹⁹

517- ينظر المباحث، البيان والخيال، 2، 7، 12-14. في رجب، قصيدة في حسان الشعر وأدبه ونقده، 133.
518 ألفت عدد شهوراً كريهاً، ثلثاً. ومضى عليها سنة كريهة. (الروشنري، أسس البلاغة، كرت)
519- المباحث، م. ج. 1، ص. 7.

إننا نجد الجاحظ، بعد النصّ الذي كنّا نوقفنا لديه، قارة أخرى، يعرض للحيز الأدبيّ انطلاقاً من سلوك بعض أكابر الشعراء العرب منذ الجاهليّة، ويرى أنّ عمليّة التقيح ينشأ عنها تغيّر في حيز اللّغة، لأنّ التغيّر يشمل الزيادة كما يشمل النقصان. ومثل تلك المراجعة كانت كالأمر الحتمي.

ونعود إلى مقولة الأصفيائي لتوقف لديها، من شقّ آخر، وهو توكيدها على شرعيّة انتماء العمل الأدبيّ إلى صاحبه؛ فهي رفض صراخ لفكرة «موت المؤلف»، و«المؤلف الضمني»، (كما يلعب إلى ذلك بول فاليري (Paul Valéry) ورولان بارط (Roland Barthes)، وميشال فوكو (Michel Foucault)، وجيرار جينين (Gérard Genette)، وطودوروف (T. Todorov)؛ وأنّ العمل الأدبيّ لا علاقة له بصاحبه الذي وجد نفسه، وانطلاقاً من توقّعات فاليري وأصحابه، محروماً من حقّ المِلْكِيّة الفكرية، كما عاجلنا هذه المسألة بتفصيل في الفصل الثالث من هذا الكتاب. فالعمل الأدبيّ يتحكّم فيه صاحبه كيف يشاء ما دام لم ينشر بين الناس، وحتى إذا نُشر بينهم، لأنّ نظام الطّباعات المتكررة، على عهدنا هذا، يتيح للمؤلف، إن شاء، في الطّباعات اللاحقة إن كان لا يبرح حيّاً، أن يضيف إلى عمله الأدبيّ أو ينقص منه، أو يقدّم ما كان آخر، أو يؤخّر ما كان قدّم من فصوله، كما يتحدث عن ذلك الأصفيائي، ولا حقّ لأيّ أحدٍ في العالمين أن يمنعه من هذا الحقّ الطبيعيّ الذي هو كسَمّ الهواء، والذي هو كشرّب الماء لحرية المراجعة بالإضافة والحذف والنهوض بكلّ التحيّرات الممكنة هو حقّ من

حقوق المؤلف في نصّه. وما ينطبق على حيز اللّغة، ينطبق على حيز العمل المنسوج من هذه اللّغة.

غير أنّنا لا نوافق الأصفيهاني على ما ختم به عبارته التي كان سبقه إلى تقرير معناها أبو عثمان الجاحظ⁵²⁰، وهي أنّ ذلك إنّ هو إلّا برهان على نقص البشر .. بل إنّنا نرى هذا الثّان بالذّات كمالاً في البشر، ومكرمة كَرَّمُوا بها حيث إنّ الكاتب يستطيع أن يتدخّل في أيّ مرحلة من مراحل إنجاز عمله الأدبيّ، وهو تدخّل نالغ للعمل الأدبيّ لا ضارّ له، وبدلّ على كمال الحرّيّة التي وهبها الإنسان لتصرف بعقله فيما هو متاح له، وليس ينهي له أن يدلّ على نقصان فيه.

أرايت أنّ العمل الأدبيّ يأتي كما يأتي، فيتمثّل في القرينة مطبّعاً مشتمّاً، ومضطرباً شاحباً، ثمّ يثبت على القرطاس -أو على شاشة الحاسوب- ليصحّ كتاباً لغويّاً قالماً؛ غير أنّ كينونته ليست حميّة أو غائيّة، ككينونة الإنسان مثلاً حين يولد أسود البشرة، أو أشقرّها، أو أسمرّها... فالأب والأم لا يستطيعان أن يغيّرا من خلقته شيئاً، لأنّهما ليسا هما اللّذين خلقاه، ولكن الله انطلاقاً من معطيات وراثيّة... في حين أنّ الإبداع يوجده البدع من عدم، ولكن في الصورة البدائيّة الأولى، ثمّ لم يزل يقوّه بالزيادة والنقصان، والتفحّيح والتهديب، إلى أن يستويّ كاتباً لغويّاً مكتملاً، في منظوره هو على الأقلّ. غير أنّ ذلك الاكتمال ليس إلّا نسبيّاً، لأنّه إذا عاد إليه ليراجعه بعد

520- ينظر ج. ه. س.، 2، 7، 12، 14.

أمة حُرّ بأنّ ما كان كسب مُحتاج إلى تغيير وتبدل. وذلك ما أوما إليه الأصفهاني في مقولته الشهيرة.

فالكاتب، انطلاقاً من مقولة الأصفهاني، لا يرضى على ما يكتب أبداً. ونتيجة لذلك، فهو في صراع أزليّ مع الحيز إمّا لآله يستصره ليضمّعه، وإمّا لآله يستكبره ليضلّله، وهلمّ جرّاً. ولو رضى الكاتب على ما كتب، لما راجع كتابه أصلاً، ولما تطلّع إلى أن يكتب شيئاً جديداً أمثل منه، في رآيه هو في نفسه، على الأقلّ. فكما أنّ الكاتب لا يرضى عمّا كتب بالأمس لمراجعته اليوم، ولا عمّا كتب اليوم لمراجعته غداً، أي يعود إلى حيز الكتابة ليتاوله بالتغيير - إمّا بالتضخيم وإمّا بالتصّيل - فإنه لا يني، في الوقت نفسه، يتطلّع إلى أن يكتب شيئاً آخر غير الذي كان كبه قد يكون أمثل منه وأجمل. فمقولة الأصفهاني تقضي أمرين اثنين: تغيير الحيز الأدبيّ تغييراً جزئياً بالتفحيز بالزيادة والتقصان، وهذا التغيير يتمّ في المستوى الأدنى من معالجة الحيز الأدبيّ. وأمّا التغيير الآخر فهو التماس حيز جديد مختلف عن حيز الكتابة المنقّحة يكون أرحب وأوسع قضاءً وهذا المستوى الأعلى للحيز الأدبيّ، وهو الأجنزر بالمعالجة، والأعلى بالاهتمام...

ذلك، ويدو لنا أنّ مسألة «الحيز الأدبيّ» كما يقلّ الخوض فيها، والحديث عنها في النقد العربيّ الجديد. حقاً، إنّ الكلام لا يكاد ينقطع عن الحيز الذي يُطلق عليه عامة النقاد العرب «الفضاء» مقابلًا للفظ الفرنسيّ (Espace)، والإنجليزيّ (Space)، وذلك حين يفرضون لتحليل أعمال سردية دون سواها، غالباً. غير أننا، هنا، لا نودّ أن نعرض لهذا المفهوم في مستواه

التطبيقي، ولكن في مستواه النظري. وذلك على الرغم من أن للأدب حيزاً شاهده وتعامل معه في كل أطوارنا؛ فهو —إذا غفلنا الكتابة الأدبية والقصة— يتكوّن من الحروف، ثم من الألفاظ، ثم من الجمل، ثم من الفقرات، ثم من الصفحات التي تكون حيز كتاب. كما أن هذه الحروف والألفاظ، من وجهة أخراة، هي التي تكون حيز المصراع (الصدر أو العجز)، ثم البيت، ثم القصيدة.

وواضح أن طبيعة الحيز تفرض وضعها على توزيع أجزاء الخطاب، بحيث إن القصيدة الشعرية العمودية تقوم في هندستها المعمارية على حيز، ثم يفاض، ثم حيز في سطر واحد يتكرّر إلى نهاية أبيات القصيدة، من حيث نجد هذا الحيز يتغير بالقياس إلى قصيدة الطويلة فيتخذ له أشكالاً أو أحجاماً مختلفة في كل سطر إلى نهاية القصيدة. في حين أن ما يطلق عليه «قصيدة النثر» تختلف هندسته المعمارية في توزيع الكلام بحيث تقترب هذه الهندسة من شكل الفقرات المنعزلة، في الرواية أو القصة، أو المقالة الأدبية...

للابداع، كما يقرّر موريس بلانشو، «سواء علينا أكان إبداع فن، أم إبداعاً أدبياً: فلا هو تام (Achevé)، ولا هو غير تام (Inachevé): بل إنه هو. وأما ما يقوله [الابداع]، فليس إلا هو، حصراً، ولا شيء غيره. ولا يوجد أي شيء خارج هذا. والذي يريد أن يحمله على تصور الفصح، لن يجد شيئاً بل سيجد أنه لا يعبر عن شيء. وأما الذي يُدّعى للتعبئة للإبداع، سواء في حال الكتابة، أو في حال القراءة، فإنه ينتمي إلى غزلة من لا يعبر إلا

عن لفظ كان: اللفظ الذي يختبئ اللغة إما بإخفائه، وإما بإظهاره، وذلك بتلاشه في الفراغ الصامت للإبداع».⁵²¹

والحق أن كلام موريس بلانشو يفلس هذا الموقف فيزيده إشكالاً وإهاماً، دون أن يحسم في أمر الحيز الأدبي شيئاً؛ إذ حين نقرر حكماً في مفهوم أنه لا هو تام، ولا هو غير تام، أو لا هو منتهى منه، ولا هو غير منتهى منه، لا يعني إلا أن وجوده في غاية الإشكال؛ وإلا فكيف بإبداع يكتب، ثم لا يمكن تصنيفه في الكتابات النحرة، ولا في الكتابات التي لما تُنحَر أيضاً؟ ثم إن ما يقوله الإبداع المفتوح الحيز ليس إلا ما يقوله، ولا يمكن البحث عن شيء آخر خارج ما يقول، لا يعني أن الذي يقوله الإبداع هو ما لا يقال، أو ما يقال، ولكن لا يقال شيء عنه...

ولعل موريس بلانشو أن يكون قد وضح هذه الإشكالية أكثر حين قرر أن «الكتاب يكتب كتاباً، غير أن الكتاب ليس، بعد، هو العمل الأدبي»⁵²²؛ ذلك بأن هذا العمل الأدبي لا يكون كذلك إلا حين ينطق عن نفسه بنفسه. وفي عتف البداية الخالصة له، فإن لفظ الكيونة، يخفي حدّاً ممكن الوقوع حين يخفي العمل الأدبي أكنس الشخص الذي يكتبه، والشخص الذي يقرؤه».⁵²³

وإذا كان موريس بلانشو يتحدث عن أن الكاتب يكتب الكتاب، ولا يكون هذا الكتاب عملاً أدبياً حقيقياً حتى يكون قادراً على الحديث عن

(وهذا النص من ترجمتنا) Ibid, p.15 - 521

522- كان رولان بارط كان يرى جو هذا، كما سبق تحليل بعض تلك في نهاية الفصل الثالث. فالكاتب في منظور موريس بلانشو ليس عملاً أدبياً حتى ينطق عن نفسه بنفسه، في حين أن العمل الأدبي عند رولان بارط هو الأولى من النص مطلقاً.

523 - Ibid

نفسه³²⁴، فلا يمتنع لدينا أن يقاس على الكتاب الإبداعي، القصيدة الشعرية التي لا تكون قصيدة تمتع بمكاتها الشعرية إلا بعد أن تُسَرَّ بين الناس، أي تُعدي عملاً شعرياً ذا تأثير جمالي وفتي، حين تزوج بين الناس وتسرّ لهم.

ثالثاً - مفهوم الحيز الأدبي في النقد الغربي الجديد:

ونعود إلى مناقشة هذه المسألة مع موريس بلانشو الذي امتاز بالكتابة عنها، على نحو ما، من بين سائر النقاد الفرنسيين الجدد، فنلاحظ أنه يرى أن لانهائية الإبداع، (L'infini de l'œuvre) في أي منظور من المناظر، لا يعني إلا لا نهائية النفس (L'infini de l'esprit). وذلك على الرغم من أن النفس، في الحقيقة، تحرص على أن تُنجز كل شيء في إبداع واحد، أي في كتاب إبداعي واحد، عوض أن يُنجز ذلك في لانهائية الإبداعات وحركة التاريخ.³²⁵

وكان موريس بلانشو كان يرى أن الكاتب أحرص ما يكون على أن يقول كل شيء في وقت واحد، وفي إبداع واحد، فكأنه يحرص على أن يطوي البعد في القريب، ويجمع العالم كله في واحد. غير أنه حين يُنجز إبداعه ذاك، يتبين له أنه لم يقل، في الحقيقة، كل ما كان يريد أن يقوله، لأن الحياة ودورها ومظاهرها وتكاليفها وعُقُدها أكبر من أن يستوعبها كتاب واحد محسباً في رواية، أو قصة، أو قصيدة، أو مسرحية... لتروق نفسه إلى الكتابة نارة أخرى، وتذكّر قريحته لتحتفز للكتابة عن مسألة جديدة لم يكن، ربما، يخطر له على خلد أنه كان سيتاولها بالمعالجة قبل الشروع في كتابته

324 - Cf. M. Blanchot, op. cit. p. 15

325 - Id., p. 14.

الجديدة. فالحيز الأدبي، من هذا المنحى، وكما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، مفتوح على مصراعيه...

ومسألة أخرى لودّ الصرّض لها، ولا ندري إن تعرّض لها آخرون قبلنا، وهي أنّ الحيز الأدبي لا ينبغي حصره في سيرة كاتب واحد وكتابه؛ بل يجب أن يعتم على رسالة الكتابة الأدبية في المجتمع؛ فالأمر هنا ليس من باب قول بعض السُّلّج: لم يترك الأوّل للآخر ما يقول... بل يجب العمل، في هذا المقام، بمقولة عليّ بن أبي طالب: «لولا أنّ الكلام يُعاد تَفَضُّ»، فهي تدعو إلى ترك حيز الكلام الذي ليس الأدب إلّا ابتغاءاً عنه مفتوحاً.

وأياً ما يكنّ الشّان، فإنّ حيز الكتابة مفتوح، لأنّ الحياة متجدّدة، ولأنّ الخيال متمدّد لا يوصد له باب، ولا يُغلق له ألق. فليس الحيز الأدبي، إذن، حيزاً مطلقاً إذا عاجله أديب سابق، لأنّه لا يجوز لغيره معالجته... بل الحيز الأدبي يعادل سيرة الحياة؛ يموت الأب، فيرثه الابن، ليمضي في أداء رسالة من نوع ما في هذه الحياة. ولا يمكن أن يقال: إنّ الأب إذا عاش، لقد عاش من أجل أبنائه فلا يلتصق إلّاهم! بل المسألة قائمة على مبدأ التواصل السرمدى، بين السابق واللاحق، أي بين الماضي والحاضر، للتصكين للحياة من البقاء والاستمرار... ولا يقال إلّا نحو ذلك في سيرة الحيز الأدبي للإبداع، فهذا الحيز تمتدّ ما امتدّ بقاء الحياة. فعما بقيت الحياة، وبقي الكتاب فيها، فإنّ الحيز الأدبي يظلّ مفتوحاً، أي قابلاً للزيادة والتضخّم بالمفهوم العامّ الكفّي والنوعي للإبداع...

وقد تناول جيراو جينات، من بين أحسن الذين كتبوا عن الحيز الأدبي، ومنهم جورج ماتورى،⁵²⁶ وموريس بلانشو،⁵²⁷ هذا الموضوع لفصل فيه القول في فصل قصير ولكنه كبير القيمة من كتابه «صور»⁵²⁸ فلاحظ أن صورة النظرة التي كان الناس ينظرون لها إلى الأعمال الأدبية كانت على أنها زمنية، لا حيزية، «وذلك بحكم أن فعل القراءة الذي بواسطته نتجز الكائن الافتراضي لنص مكتوب، يشبه هذا الفعل إنجاز توزيع موسيقي، هو مصدوع من تعاليل لحظات تكامل في المدة الزمنية (la durée)، في زمننا...»⁵²⁹

ولقد كان الناس يتوهمون ذلك لأن فعل القراءة لنص من التصوص يومه بوجود زمن أكثر مما يومه بوجود حيز، وذلك بحكم أن هذه القراءة تجز مراحل من الفعل تتميز بالزمنية قبل أي شيء آخر. فالتقارئ يقرأ هذه الصفحة في دقيقة، أو في بضع دقائق، ثم يمضي إلى الصفحة الموالية لينجز فعلاً غير الزمن، مثله في ذلك، في الحقيقة، مثل الكاتب الذي يفرغ على قرطاسه،⁵³⁰ أو في حاسوبه، لفظاً، ثم جملة، ثم فقرة، ثم صفحة، ثم صفحات، في حركة تسم بالتأليف الزمنية. غير أنه، يستحيل، في رأينا، الاستغناء عن مثل الحيز الذي لا يجوز لزمن أن يتعالب ويستمر إلا غير حيز ما. ففعل القراءة يتم عبر حيز من الأوراق (كتاب)، وهذا الحيز الورقي يتشكل قبل

526 - Georges Matoré, L'Espace humain, La Colombe, Paris, 1962.

527 - M. Blanchot, L'espace littéraire, collection «folio», éd. Gallimard, Paris, 1955.

528 - Figures, II, p. 43-48.

529 - Ibid., p. 43.

530 - نتنا بعض الدراسات بأن بعض بلدان أوروبا تستغني في منتصف القرن الواحد والعشرين، عن استعمال الأقدام، بحيث كل القس سيكب على شاة الحاسوب... ولكن لا ندري كيف سيحل القس لتكملة (موظفهم) قبل إتمام عمل الكتاب؟ وما سيكون ذلك على حواسيب مبررة يجعلها القس في حيزهم المصفوة...

ذلك من حيز موزّع بالأسطر في تلك الصفحات. ثم إن الذي كبه كان قابلاً، حتماً، في حيز. والذي يقرأه، لا يقرأه أيضاً بمعزل عن سلطان الحيز لالحيز والزمن لا يجوز تصوّر وجود أحدهما بمعزل عن تصوّر وجود أحدهما الآخر. والآية على ذلك أن الساعة التي تضبط الزمن وتحبّه هي حيز، ملصقة بحيز آخر (جدار)، أو موضوعة على حيز متضدة، أو على مكتب، أو على ماضطة غرفة أو خزانتها، وهلمّ جرّاً.

ولقد كان مارسيل بروست نبه إلى هذه المسألة فلاحظ أن الأدب (القصّ الأدبي، إذن) ينقلنا من حيز إلى حيز، وذلك حين يصف الأمكنة، والحيوانات، والمشاهد الطبيعيّة وغيرها.³³¹

رابعاً - الحيز الأدبي والقراءة

الكاتب إذ يكتب يقنّم عمله الأدبي كما هو إلى قارنه. وترى هذا القارئ يتعدّد ويتجدّد في استمرارية تشبه الأزل. فالتصنّ واحد والقراء متعدّدون: متعدّدون، أولاً في زمن الكاتب نفسه، بحيث قد لطبع من بعض أعماله ملايين النسخ في المجموعات الرّاقية التي تتخلّ من القراءة سلوكاً ثقافياً، يومياً، لها. غير أن الكاتب لا ينتهي قراءه لدى هذا الوضع، بل يموت هو، ويموت القراء الأوائل أنفسهم الذين عاصروه ليتجدّد سوادهم، ويتكاثر عددهم في الأزمنة، أو القرون اللاحقة...

ولعلّ القارئ يتساءل حائراً: وما نحن والقراءة، في موقع نريد أن نتحدّث فيه عن الحيز الأدبي؟ ولعلّ الإجابة عن ذلك واضحة. فالأمر نريد إلى

331 - Cf. Id.

أَنَّ التَّصْنَيفَ الْأَدَبِيَّ يَمَحُجُّ بِإِبْتِدَاعِ أَحْيَازٍ مُتَعَدِّدَةٍ مُتَجَدِّدَةٍ بِتَعَدُّدِ الْقُرَّاءِ وَتَجَدُّدِهِمْ، فَكُلُّ قَارِئٍ لِهَذَا التَّصْنِيفِ الْوَاحِدِ -المرديّ خصوصاً- يُمَثِّلُ حِيزَهُ عَلَى لَحْوَ بَعِيْنِهِ، قَدْ لَا يَكُونُ هُوَ الَّذِي كَانَ يَرِيدُهُ، بِالضَّرُورَةِ، كَاتِبُهُ، وَلَا الْقُرَّاءُ الَّذِينَ سَبَقُوهُ وَعَاصَرُوهُ أَيْضاً. وَالتَّصْنِيفُ مِنْ هَذَا النِّظَرِ يَكْسِبُ قُوَّةَ تَسْمِيحٍ لَهُ بِالِاسْتِمْرَارِ فِي إِخْصَابِ الْحِيزِ الْأَدَبِيِّ دُونَ تَوَقُّفٍ. فَهَذَا الْحِيزُ، إِذَنْ، وَمِنْ هَذَا النِّحْيِ، لَا يَنْتَهِي مَثْوًى، وَلَا يَقْضِي إِخْصَابُهُ، وَلَا إِخْصَابُهُ أَيْضاً. فَكَأَنَّ قَابِلِيَّةَ الْإِخْصَابِ الَّتِي يَحْوِيهَا هِيَ الَّتِي تَمَكِّنُ لَهُ فِي الْإِخْصَابِ. ذَلِكَ بِأَنَّ التَّصْنَيفَ الْأَدَبِيَّ يَحْوِي عَلَى سُلْسَلَةٍ مِنَ الْأَحْيَازِ يُخَصِّصُهَا وَيَقْدِفُ بِهَا إِلَى نَفْسِ كُلِّ قَارِئٍ مِنْ قُرَّائِهِ عَلَى حِدَةٍ، فَيَسْتَمِرُّ ذَلِكَ مَا اسْتَمَرَ الْقُرَّاءُ فِي قِرَائَتِهِ.

وَلَوْ أَنَّ كَانَ الْكَاتِبُ هُوَ الْمُفَرِّزُ الْأَوَّلَ لِلْحِيزِ الْأَدَبِيِّ فِي نَهْضِهِ حِينَ يَكْتُبُهُ، ثُمَّ يُدْبِعُهُ بَيْنَ النَّاسِ، فَإِنَّ الْقَارِئَ قَدْ لَا يَكُونُ أَقْلَ مِنْهُ إِمْرَازاً لِهَذَا الْحِيزِ بِحُكْمِ رَاحِدِيَّةِ الْكَاتِبِ، وَتَعَدُّدِيَّةِ الْقَارِئِ. فَالْكَاتِبُ وَاحِدٌ. وَالتَّصْنِيفُ وَاحِدٌ. وَالْقَارِئُ مُتَعَدِّدٌ فِي الزَّمَانِ، كَمَا هُوَ مُتَعَدِّدٌ فِي الْمَكَانِ. وَإِذَا كَانَتِ الْقِرَاءَةُ لِنَفْسِهِمْ فِي إِخْصَابِ الْحِيزِ بِإِبْتِدَاعِ عَوَالِمٍ تُمَثِّلُ فِي أَوْهَامِ الْقُرَّاءِ، ثُمَّ إِذَا كَانَ التَّصْنِيفُ هُوَ وَاحِداً، وَنَاصَهُ وَاحِداً، فَلَا أَلَلَّ مِنْ أَنْ يَظَلَّ مُصْدَرُ إِخْصَابِ هَذَا الْحِيزِ هُوَ التَّصْنِيفُ، وَلَكِنْ مِنْ وَرَائِهِ نَاصُهُ الَّذِي نَهَضَهُ، لِأَنَّا لَا نَقُولُ بِمَوْتِ الْمُؤَلِّفِ الَّذِي هُوَ حَيٌّ مَعَ عَمَلِهِ الْأَدَبِيِّ مَا دَامَ مَقْرُوعاً مُتَنَاقِلاً، لِإِذَا مَاتَ التَّصْنِيفُ -الموتُ الْمَعْنَوِيُّ طَبْعاً- مَاتَ مُؤَلِّفُهُ مَعَهُ. أَمَّا أَنْ يَحْيَا نَصٌّ عَظِيمٌ بِعَزْلِ عَمَّنْ نَهَضَهُ فَذَلِكَ شَأْنٌ مُسْتَحِيلٌ بِتَصَوُّرٍ، بِعَرَفِ النَّظَرِ عَنِ الْجِنْسِ الْأَدَبِيِّ لِهَذَا التَّصْنِيفِ.

وإذن، فلا يمكن، حين يُذكر الحيز الأدبي، أن يقتصر التفكير في ناصٍ
 القصّ وحده، وعلى أساس أنه هو الذي أبدع هذا الحيز الأدبي وأنشأه من
 عدم ثم ينهي تشكّل الحيز عند هذا الحد. بل للقارئ دورٌ مكملٌ في رسم
 أنواع هذا الحيز واللهاب به في التشكيل الحيزي إلى أقصى الأفاق الممكنة،
 والتمكين لانتشار قراءته بالتحدّث عنه إلى آخرين ممن لم يقرءوه فيغريهم
 بقراءته بصورة مباشرة، أو غير مباشرة.....

وإذا كان القراء في العهود القديمة كانوا يُعجبون، أو لا يُعجبون، بما
 يقرءون، ثم لم يكونوا يكدون يضيفون بأخيلتهم شيئاً بحكم نظرهم المتسعة
 بالروح الكمال إلى العمل الأدبي المقروء، فإنّ قارئ هذا العصر أصبح
 متشدداً ومشروطاً، بحيث إنه لا يمتنع أن يعلّق، وهو يقرأ، ولو لم يكتب
 ذلك، على ما يقرأ، ليضيف إلى القصّ المقروء ما شاء الله من الأحياز
 والأشكال ليكمل ما نقص منه، ويوضّح ما غمض فيه، ولذلك عدّذاً دوره
 مكتملاً لكتاب القصّ، في تشكيل الحيز الأدبي بالذات.

وأما الأمر الآخر الذي يجعل القارئ المعاصر أشدّ ارتباطاً بأحياز القصّ
 الذي يقرؤه، لأنّ الحيز أمسى صمّة من سمات هذا العصر، فبعد أن كان
 الإنسان يسافر راجلاً، وفي أحسن الأحوال يمتطي فرساً أو بعيراً أو حماراً،
 فكان يمرّ بأحياز على نحو بطيء جدّاً، ومن ثمّ كان ارتباطه بالحيز قوياً، ولكنه
 بطيء، لما كان يُقضي إلى محدوديته. كان ارتباطه بالحيز ضعيفاً وبطيئاً ومحدوداً
 معاً. بل إنّا نصادف اليوم أحيازاً لم تكن تخطر للقدماء على خلد، فكانوا
 يتخيّلونها، ولا يتحقّقونها، أو يتملّقونها، ولا يشاهدونها. أمّا في هذا الزمن

فلا! لقد اغتدى الإنسان بمنطى طائرة فيشاهد من تحته، في أطوار مختلفة، أحيازاً مختلفة، تبلغ في بعض أطوارها حدَّ العجائبة كأحياز السحاب الكثيفة التي تمرّ بها، أو فوقها، الطائرة لشكل روائي جميل، وجالاً ميسّة ضخمة، وأجساماً شفافة لطيفة، كأنها منسوجة من أكوام ضخمة من القطن...

لقد اغتدى الإنسان المعاصر معنيّاً أكثر بالتعامل مع الحيز الذي أمسى يشاهده من فوق الطائرة، وهو السيارة أو القطار، أو في شريط مصوّر لمستمع بالحيز الفسيح الجميل، وهو متوكّئ في فراش بيته لا يرم... إنّ نعمة هذا العصر عظيمة على الإنسان... في حين أنّ الإنسان القديم كان يتخيّل أحياز ألف ليلة وليلة في الحكايات المسرودة، فكان ربما أضاف إليها بعض الإضافات من خياله ليكمّل ما نقص من رسمها لتلك الأحياز، ولكنه لم يكن قادراً على تمثيلها بالتصوير، وتجميلها بالمشاهدة الضوئية، كما هو الشأن على العهد الراهن...

الكاتب يُخال الحيز، والقارئ يتخيّله.

والكاتب بصوّر الحيز، والقارئ ينصّره.

والكاتب يشكّل الحيز، والقارئ يُلوّز شكله.

من أجل كلّ ذلك نرى أنّ لقارئ هذا العصر أمسى أكثر ارتباطاً بالحيز يتمثله لشكله على نحو مطابق أو مخالف لرؤية الكاتب نفسه وهو يرسم حيزه الأدبي في نسج الخطاب الأدبي...

خامساً. الحيز الأدبي والتجربة:

تناول أثر التجربة في غصيب الحيز الأدبي لدى الكتابة الأدبية الشاعر والناقد الفرنسي، بول فاليري (Paul Valéry)، وحلّل بعض ما تناوله في إحدى رسائله الأدبية موريس بلانشو (Maurice Blanchot). وقد تكون هذه المسألة جذيرة بأن يقع التوقّف لديها لأنها تقضي إلى التفكير وشخذ الرأي.

يسهل فاليري رسائله الأدبية فيقول: «إنّ الرسام الحقّ هو من يظّل عمره يبحث عن الرسم الفنّي؛ كما أنّ الشاعر الحقّ، هو من يظّل عمره يبحث عن الشعر؛ ذلك بأنّ الرسم والشعر لهما، بأيّ وجه، أنشطة محدّدة. ففي هذه الأنشطة يجب ابتداع الحاجة، والغاية، والوسائل، وإلى حدود العرايل...»⁵³².

قبل أن نعرض لتعلق موريس بلانشو على هذه المقولة الفاليرية نلاحظ أنّه يقضي بأحقية الفتنّ في إبداعه بناء على رغبته الجامعة المستمرة في البحث، والإلحاح في هذا البحث، والمضي فيه دون توقّف إلى منتهى العمر. ذلك بأنّ الشاعر الذي يظّل عمره يبحث عن قول الشعر، مثلاً، هو يبحث، في الحقيقة، عن تشكيل للحيز الشعريّ لديه. فهو لا يرضيه ما يكتب منه كلّ يوم، بل تراه يكتب بظلم وشغف، وبلذّة وألم معاً، لأنّه يرى أنّ غايته الوحيدة في الحياة أنّه يكتب الشعر. وهذه الكتابة تميّز لشكل لقائده، وتشكيل لحيز شعره، حدّوث العمل بالعمل.

532 - P. Valéry, in M. Blanchot, *id.*, p. 105.

ولكن لم يظلّ مصرّاً على الكتابة الشعرية، باحثاً عن أشكال جديدة فيها، متطعاً إلى تضخم الضخم مما كب، وتضليل الصغير مما ظهر، حتى ينتهي إلى غاية رجمها، أو إلى بأس يقهره قهر؟ يظلّ كذلك لأنّ نشاط الكتابة الإبداعية لا تنتهي بنهاية، ولا تتحدّد بغاية، بل هي نشاط مفتوح مما يحمل الكاتب الأديب (أو الشاعر تحديداً) على أن يحمي في التماس الحاجة العارضة في المجتمع، والتطلع إلى تحقيق غاية ما في الحياة، واتخاذ الوسائل الأدبية لذلك وهي الكلمة والخيال، والموهبة والإصرار، معاً...

فهل الحاجة هي التي تحمل الأديب على الكتابة؟ أو بل الأديب هو الذي يخلق هذه الحاجة الاجتماعية ليكب عنها، ليحصل منها موضوعاً لبيلاً يعالجه للناس، بعد أن عاجله في الأصل، ليرضي فضول نفسه، وليستجيب لرغبات هوايته الجماعية؟ ليس مهماً كثيراً تحديد أيّ الأمرين كان لدى الأديب مقصوداً، طالما النتيجة هي أنّ الكاتب الحق لا بدّ له من أن يكتب، ولا يتوقف حتى آخر رمق من حياته؟ ولقد يعني ذلك أنّ الكاتب الذي يتوقف تحت مبررات معينة، كانعدام حرية التعبير، وانعدام دور النشر في بعض المجتمعات العربية البدائية، هو يضيع، في الحقيقة، حدّاً لاستمرار الكتابة، أو إغلاق الحيز الأدبي الذي لم يعد قادراً على التشكل والتوسع والتضخم... أي إعلان نهاية الحياة للحيز الأدبي لديه...

ويتحدث الكاتب النمساوي المثاق راني ماريا ريلك (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) فيربط الحيز الأدبي بالتجربة، لا بالمواظف فيزعم أنّ

«الشعر ليس عواطف، ولكنه تجارب. فمن أجل كتابة بيت واحد، يجب، قبل ذلك، مشاهدة مدائن كثيرة، وعدد كبير من الناس والأشياء...»³³³

فربلك يربط الكتابة بالتجربة، والتجربة بالمشاهدة والضرب في الأرض، فكان الحيز الأدبي يتوسّع ويتضخم في لريجة الأديب السائح، فيكون أده ذا حيز أدبي متميزاً وذلك إلى درجة التهايب إلى رفض عاطفة الشعر، وتقرير التجارب أساساً له. غير أن التجارب لا تعني البقاء في حيز ضيق، وانتظار الفرج من السماء ثمطر على الأديب أحمازاً لا يعرفها، ولكنها تنهض على أتماس الأحماز في آفاق الأرض. ولذلك حين يعلّق موريس بلانشو على مقولة ربلك يرى أن «التجربة تعني هنا الاتصال بالكالن».³³⁴

غير أننا لا نطق مع ربلك في بعض ذلك، إذ التجربة وحدها ما كان لها لتعطى للمجتمع الأدبي شاعراً، فكأن من شخص جاب الأاصي الأرض وأدائها، ولكنه لا يستطيع أن يكتب بيتاً واحداً من الشعر! وإذن، أليست الموهبة والاسعداد الفطري هما اللذان يسبقان كل تجربة وأطلاع على مناحي الحياة، وأن التجربة لا تعدو عاملاً محضاً، وعنصراً مشطاً...

سادساً - الحيز الأدبي واللغة

يرى جبرار جينات، في مقالة له بعنوان: «الحيز واللغة»، وذلك انطلاقاً من مقولة لجورج ماتوري (Georges Matore) يقول فيها: «لقد يوجد حيز معاصر»- إن هذه الأطروحة تضمن فعلاً التراضين الذين أو

333 - Rilke, in id.

334 - Id

ثلاثة: الأول هو اللغة، والثاني هو الفكر، والثالث هو الفن المعاصر؛ فهذه القيم الثلاث جميعها مُمَيَّزَةٌ (Spatialisés)،⁵³⁵ أي قائمة على توظيف الحيز

قد يكون على تقويض ما كنا نحن زعمناه من أن الذي ينتج الحيز الأدبي وملاً فراغه إنما هو اللغة. ونحنا على هذا التأسيس، لأن اللغة ليست مجرد أداة لملء الفراغ الحيزي لمحب؛ ولكنها، بطبيعتها ووظيفتها، التسلطة من الوجهتين التوصيلية والجمالية جميعاً، تحفل، في منظورنا، بقوة السلطة المعنوية في هذا المقام، إلا أن موريس بلانشو يزعم غير ذلك فيرى أن اللغة ليست سلطة وما ينبغي لها، أي أنها ليست سلطة لـتُخَرِّفَ القول. فليست هذه اللغة مضرعة لنا، ونحن لا نمثلك من أمرها شيئاً. فهي ليست اللغة التي أتحدث بها أبداً. إني، من خلالها، لا أقول شيئاً أبداً، ولا أعاطبك بها أبداً، ولا أسألك بها أبداً فكل هذه الأشكال هي سلبية لوظيفة اللغة بالقياس إلى الحيز الأدبي الذي تنجزه وترسمه بمساقها اللفظية. غير أن هذا السلب، فيما يزعم موريس بلانشو، يوارى، فقط، أن كل ما لي هذه اللغة من نفي يرتد إلى الإثبات. وإذن، لما بُنِيَ من الفعل، يعود إلى الثبوت. إن اللغة تتحدث الغياب. غير أنها حيث لا تتحدث، فهي تكون بعداً قد تحدثت! فهي ليست غرساء، لأن الصمت فيها يتحدث إلى نفسه.⁵³⁶

ويجمل إلينا أن هذه الفكرة تتناصّر مع مقولة كافكا الشهيرة، التي عرضنا لها أكثر من مرة، وهي: «إني لأكتب بخلاف ما أتحدث، وأتحدث

535 - Cf. Gérard Genette, *Espace et langage*, in *Figures*, I, p. 101, collection « Points », éd. Seuil, Paris, 1966.

536 - Cf. id., p. 55.

بمخلاف ما افكر؛ وافكر بمخلاف ما كان ينبغي لي أن افكر؛ وهكذا إلى أعمق أعماق الظلام».

ولولا أننا نحشى أن نلضب الذين لا يقرّون بمعظمة التراث العربي الإسلامي لكنا زعمنا لهم إن مقولة الأصفيائي الشهيرة هي نفسها مقولة كافكا، ومقولة موريس بلانشو؛ فالكاتب بمخلاف الحديث، والحديث بمخلاف التفكير، ليس إلا أن الإنسان إذا كب شيئاً في يومه، فإنه إن عاد إليه في هذه قال شيئاً آخر؛ فهو إذن كب بمخلاف ما كان ينبغي له أن يكب، ويفكر. وأما اختلاف لغة الكتابة عن لغة الحديث فذلك أمر لائق في جميع اللغات والآداب. إن مقولة الأصفيائي الذي كان يحقد أنها تحل نقص البشر، نجد الفكرة نفسها التي قرّرها كافكا، وهي، في الحقيقة، من وجهة نظره هو أيضاً، لا تحل إلا نقص البشر. لأن الكاتب لا يستطيع أن يكب كتابةً كاملة. وهذا المبدأ تكرسه المقولتان معاً: مقولة الأصفيائي، ومقولة كافكا.

وأياً ما يكن الشأن، لموريس بلانشو يزعم أن اللغة التي يتحدثها المرء ليست هي اللغة التي يقع بها التبليغ؛ ولكنها شيء آخر يختلف اختلافاً بعيداً: (لهي ليست اللغة التي نتحدث بها أبداً. إنني، من خلالها، لا أقول شيئاً أبداً، ولا أحاطبك بها أبداً، ولا أسألك بها أبداً). غير أننا كنا رأينا أن اللغة الأدبية هي أبداً غير اللغة اليومية الذي يتحدث بها الكاتب حين يبيع ويشترى ويتعامل مع أفراد المجتمع العاديين. فاللغة التي يتحدث بها، من منظور موريس بلانشو، ليست هي اللغة المتحدّث بها وما ينبغي لها، فكأنها لغة أخرى... ولم يقل كافكا إلا بعض ذلك حين كان زعم أنه يكب، حين

يكتب، بخلاف ما يتحدث. أي أَنَّ اللّغة التي يكتب بها والتي تجسّد حيزاً أدبياً على طوّمار، ليست اللّغة التي يتحدّث بها فتشتر أصواتاً طائفة في الفضاء. وبعبارة أخرى، فإنّ اللّغة التي يتحدّث بها تختلف عن اللّغة التي يكتب بها. وقل: إنهما لغتان مختلفتان اختلافاً كبيراً. فكانَ لغة الكتابة هي غير لغة الكاتب ذي اللحم والدم والعظام، على نقبض حديثه العاديّ مع الناس. فكانَ لغة الكتابة شكلاً من التسج يتلّج ضمن العجائيات، لا ضمن الأشياء المعقولة المألوفة!

في حين أَنَّ العماد الأصفيائي لا يتحدّث عن الاختلاف بين لغة الكتابة واللّغة اليومية، ولكنه يكشف عن أَنَّ لغة الكتابة نفسها ليست كاملة ولا مسوية التجلّي للكاتب، فهي قابلة لأن تتخذ لها حيزاً جديداً، بحكم اضطرار مستعملها إلى التغير كلّما راجع نسجها الأدبي...

ونعود هنا، تارة أخرى، إلى ما كان لقماء العرب يُشبهونه من أنّه كان للشعراء أُرَبَّاء، أو شياطين الإبداع، هم الذين كانوا يتولّون رُغْرَقَة القول عنهم. أي أَنَّ اللّغة الشعرية التي كان الناس يتلقّونها لم تكن لغة الشعراء الذين كانوا يعرفونهم ويتحدّثون إليهم، أو يتحدّثون معهم، ولكنها لغة أخرى.

كافكا وبلانشو يأتیان أن يُفصّحا عن هذا الاختلاف بين اللّحين، بالقياس إلى كاتب واحد، أي هل اللّغة التي يكتب بها، ومادامت ليست هي التي يتحدّث بها الكاتب، هي لغة الكاتب نفسه أو هي لغة تتفق له باللطف والعناية؟... إنّ العرب حلّوا المعضلة، حلّاً أسطورياً على الأقل، حين زعموا أنّ لغة الشاعر التي يكتب بها شعره، ومن ثمّ شعره برمّته، ليست له؛ ولكنّ

ربّياً من الجنّ (شيطاناً) هو الذي كان يتولّى عنه نسجها، فلم يكن للشاعر إلاّ التلقّي والإفصاح... في حين أنّ الحداثيين الغربيين ظلّوا يحومون حول هذه المسألة بتجريد المدع من أن يكون له سلطة على لغته، ومن أن يكون، هو إذن، صاحب الكتابة ومالكها الشرعيّ، غير أنّهم لم يُفنعوا قطّ بالعلل التي كانت وراء كلّ ذلك، ومن الذي يكتب الكتابة، إذن، إذا لم يكن كاتبها؟ وكيف يجوز أن سلفي شيئاً دون أن نعرّضه بمقبَل قائم الكيونة؟... أم يريدون منا أن نصدّق الأعاجيب، ونعتقد بالأساطير؟!

وإذن، فكما أنّ الأدب مسكون بالحيز،³³⁷ أو يسكن الحيز، وذلك من حيث قدره على وصف الأماكن ورسمها إمّا بالتشيع وإمّا بالتجميل، وإمّا بالقيام على الجهاد حيث الأدب عبارة عن مشاهد وطرقات وأسواق ووديان وجبال وروابٍ وسهول وأشجار وغابات والظبية سحيفة وآفاق وسعة؛ فإنّ اللغة هي أيضاً مسكونة بالحيز، أو تسكن الحيز، أو أنّ الحيز يسكنها فهما متساكان. فالحيز الأدبيّ العامّ حيز مركّب، مصنوع، أو مُنتهى من رسمه؛ في حين أنّ حيز اللغة بسيط، أو جزليّ، هو مجرد مشروع حيز مائل في الوهم... فإذا كتب كاتب لفظ «الغابة» وحدها، فإنّ الحيز يبدو بارزاً المعالم، ولكنه يظلّ غير مصنوع، ولا يؤثّر شيئاً في النفس؛ لما بال هذه الغابة؟ أهي تحرق؟ أم هي مخضّارٌ وتأنّق؟ أم هي غير ذلك شأن؟... وإذن، فهذه اللفظة المسكونة بالحيز محتاجة إلى أن تكتمل دلالتها الحيزيّة ليصبح الحيز ذا وظيفة جماليّة أو غير جماليّة في الكلام، فيقول الكاتب مثلاً: «ما أجمل

337 - Cf. G. Geneuc, La littérature et l'espace, in Figures, II, p. 43 et suiv., éd. du Seuil, Paris, 1969.

هذه الغاية، وما أوسع أطرافها، وما أخصّ أصغارها...». فهنا انطلق الحيز من البسيط إلى المركّب، ومن غير التّألّ، إلى التّألّ، ومن المفرد إلى المركّب، ومن المهم إلى الواضح... لقد اغتدى هذا الحيز الآن في هذا الكلام: جيلاً، وراسعاً، وعنصرًا، بعد أن لم يكن إلّا مجرد مجموعة من الأشجار القائمة دون تدقيق ولا تفصيل...

فهناك حَيَزة (Spatialité) ماثلة في اللّغة يطلق عليها جوار جينات «الحيزية البدائية، أو الأوّلية»، وهي ليست إلّا اللّغة نفسها. ذلك بأنّ هذه اللّغة كثيراً ما تبدو قادرة على التعبير عن العلاقات الحيزية، أكثر من التعبير عن أيّ نوع آخر من العلاقة، كما يؤهلها لمعالجة كلّ الأشياء تحت مفهوم الحيز؛ فهي إذن قادرة على أن تُحَيّر (Spatialiser) ³³⁹ كلّ شيء ولا حرج. ³⁴⁰ لهذه الحيزية القائمة في اللّغة لَعَدٌ في نظامها الضمّيّ، نظام اللسان الذي يتحكم ويحدّد كلّ فعل للكلمة. إنّ هذه الحيزية توجد ماثلة بوضوح تامّ في العمل الأدبيّ، وذلك بواسطة اصطناع النصّ المكتوب. ³⁴⁰

والحقّ أنّ جوار جينات (Gérard Genette) لم يفصل في هذه المسألة على النحو الذي يُفنى ويُقنع، غير أنّ المبادئ العامّة التي وضعها واضحة بحيث يمكن الانطلاق منها للتفصيل والتحليل. كما لم يوضّح جينات مسألة

338- لم تذكر المعاجم العربيّة هذا الفعل، ولكنها اخترعت بذكر الاسم، أو الفعل المراد. والاستعمالات الحديثة للنصيّ نظير الاستعمال. ولذلك حتّى هذا الفعل على أساس أنّه من أصل «خمر» غير الشّدّة، وهو مرادف لصنوه للشّدّة، وفاء على «هَيْت» الذي منه «هَيْت»، وذلك من أجل حلّ المعنى الأجنبيّ حيث الأجانب يسمّون بسهولة عبء في التّفنن هذه الاستعمالات من عبء إلى صيغة دون أن يبدوا في ذلك عمداً أو حرجاً.

339 - Cf. id., p. 44.

340 - Id., p. 45.

مَسْكُونِيَّةُ اللَّغَةِ بِالْحَيْزِ، وَلَعَلَّ مَا قَبِهَا إِلَيْهِ، مَثَلُ لَيْلٍ، فِي أَنَّ أَلْفَاظَ اللَّغَةِ
 مَشْحُونَةٌ بِالْمَعَانِي الْحَيْزِيَّةِ فِي أَغْلِبِهَا، هُوَ الَّذِي كَانَ يَقْصِدُ إِلَيْهِ... لِمَا كَانَ كُلُّ لَفْظَةٍ
 دَالَّةً عَلَى مَعْنَى مَحْسُوسٍ قَابِلَةٍ لِأَن تَوْقِرَهَا بِمَعَانِي الْحَيْزِ بَوَاحٍ أَوْ بَاخِرٍ، كَمَا لَدِ
 يَحُلُّ ذَلِكَ فِي بَعْضِ هَذِهِ الْأَلْفَاظِ: الشَّجَرَةُ، السَّمَاءُ، السَّحَابُ، الْبَرُّ، النَّهْرُ،
 الْعَابَةُ، الْجَبَلُ، الشَّاطِئُ، الْبَحْرُ، الطَّرِيقُ، الْمَدِينَةُ، الْمَدْرَسَةُ، الْمَعْمَلُ، السَّجَنُ،
 السُّوقُ... لِمَا كَانَ كُلُّ لَفْظَةٍ مِمَّا مَثَلًا بِهِ، هِيَ مَشْرُوعٌ حَيْزٍ كَبِيرٌ... يُضَافُ
 إِلَى ذَلِكَ قَابِلِيَّةُ أَلْفَاظِ اللَّغَةِ لِأَن يَتَرَاكَمَ بَعْضُهَا عَلَى بَعْضِهَا الْآخَرِ فِي أُسْطَارٍ،
 ثُمَّ فِي فُرَاتٍ، ثُمَّ فِي صَفَحَاتٍ، ثُمَّ فِي كُتُبٍ مَجْلَدَةٍ، ثُمَّ فِي أَجْزَاءٍ مُتَعَدِّدَةٍ، ثُمَّ
 فَيَبْرُقُ هَذِهِ الْأَحْيَازُ (الْأَحْجَامُ) عَلَى رُفُوفٍ، فِي مَكْتَبَةٍ، تَتَخَذُ لَهَا مَوْقِعًا فِي
 بَيْتٍ، أَوْ فِي قَاعَةٍ فَسِيحَةٍ... فَالْعَلَّامَةُ الْحَيْزِيَّةُ هِيَ الطَّاعِيَةُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ فِي
 هَذِهِ اللَّغَةِ الَّتِي أَصَوَاتُهَا تَوْهِمُ بِأَنَّهَا زَمَنِيَّةُ الدَّلَالَةِ، فِي حِينِ أَنَّ مَعَانِي هَذِهِ
 الْأَصَوَاتِ تَوْهِمُ بِضُرُورَةِ إِضَافَةِ مَفْهُومٍ آخَرَ مُلَازِمٍ لَهَا هُوَ الْحَيْزُ...

سابعاً - مفهوم نحو الحيز:

لَعَلَّ أَوَّلَ مَنْ حَاوَلَ أَنْ يَعْتَمِدَ مَعْنَى مَفْهُومِ النُّحُو لِيَجْعَلَهُ شَامِلًا لِجَمِيعِ
 اللُّغَاتِ دُونَ لُغَةٍ وَاحِدَةٍ هُوَ رُوبَرْتُ كِيلُوَارْدِي (Robert Kilwardby) وَذَلِكَ
 مِنْدَ مُطَالَعِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ حِينَ قَوَّرَ أَنَّ «النُّحُو لَا يَجُوزُ لَهُ أَنْ يَشْكَلَ عِلْمًا
 إِلَّا بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَ لِلنَّاسِ جَمِيعًا. وَلَمْ يُوَسَّسِ النُّحُو قَوَاعِدَ خَالِصَةً لِللِّسَانِ
 وَاحِدٍ مِثْلَ اللَّاتِينِيَّةِ وَالْإِغْرِيقِيَّةِ [عَوَضًا عَنْ لُحُوحٍ وَاحِدٍ لِكُلِّ الْأَلْسِنِ] إِلَّا
 عَرَضًا...»²⁴¹

541 - Cf T. Todorov, Poétique de la prose, p. 47.

إنّ التحو في رأي كيلواردي إذا لم يستطع أن يشمل جميع الألسنة
 فيكون على شاكلة واحدة، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى العلم الحقيقي.
 وكان هاندبروك (Handbook) يرى هو أيضاً بعض هذا الرأي.⁵⁴² ذلك بأنّ
 الرياضيات علم واحد على تعدّد اللغات، والطب علم واحد لجميع الناس،
 تعدّد اللغات ويظنّ هو واحداً.

وجاء طودوروف لمحاول أن يؤسّس، انطلاقاً من هذه النظرية، نظرية
 عامة لنحو الحكمي، أو القصص.⁵⁴³ ونذكر من قصّر نفس الفصل الذي كتبه
 طودوروف عن هذه الإشكالية أنّها لا تزال تدرج في مهنها، وأنّها محتاجة،
 في أغلب أمورها، إلى مزيد من التأمّل والتأسيس لكي تنهض على ساقها
 فوحداً ثابتاً.⁵⁴⁴

والحق أنّه يمكن أن نقس على هذا التمثّل كلّ شيء يمكن أن ينهض
 بوظيفة حصر العلم الساعي إلى التحكّم في العلم الآخر، أو في جنس من
 الأجناس الأدبية. وبعض هذا النصور يمكن أن يكون للرواية غموضاً، وللقصة
 لغموضاً، وللشعر لغموضاً، وللتقدّس لغموضاً، وللرقص لغموضاً، وهلم جرا... لأنّ النحو
 في حقيقة أمره هو مجموعة من القواعد لتحكّم في نظام لسان من الألسنة
 لتضبطه بدقّة؛ وتأسيساً على ذلك، ألا يقع التفكير في تأسيس نحو لكلّ شأن
 من أجل التحكّم به؟ ولعلّ ما قام به فلاديمير بروب في تحليله لحكايات
 عرالية (Contes merveilleux) روسية، وإقامة قواعد، انطلاقاً من مجموعة

542 - Ibid., p. 48.

543 - Id p 47-57.

544 - Cf Id p 47-57

الملاحظات والتحليلات التي أجراها عليها، يمكن أن تحلّل بها كلّ الحكايات الخرافية في العالم: أن لا يعدّو كونه، في الحقيقة، محوراً لقراءة الحكايات...

وركتحاً على هذا القاسم، ألاّ يجوز أن تؤسّس محوراً للحيز الأدبي، وذلك بمطابقة مفهوم هذا الحيز، وطابعه، ووظائفه، ومظاهره، وتواتره، أو عدم تواتره؟... ذلك بأننا نقرا القصة فنجد فيها حيزاً معيّناً لا يخرج عن إطار الحيز الخيالي، أو المكان الجغرافي، ولا يقال إلّا نحو ذلك في الحيز الذي يصادفنا في جنس الرواية، فهو إمّا جغرافي وهو نادر، وإمّا خيالي، وهو أعمّ، وإمّا خرافي - أسطوري - وهو أقلّ وروداً في الكتابات السردية عامة...

ولو جئنا لمحاول كعدّد أضرب هذا الحيز (Espace, Space) لألفياه لا يكاد يخرج عمّا ذكرنا. وعلى أنّا نستطيع أن نزيدة تفصيلاً فنقرّر أنّ هذا الحيز إمّا أن يكون مكاناً جغرافياً (كجزبان أحداث رواية في مدينة ما، نذكر صراحة كما كان يفعل ذلك كثيرٌ من كتاب الرواية العربية الطليدية ومنهم عميد الروائيين العرب نجيب محفوظ في بعض أعماله، وكان الشيخ كان يستهويه أن يكتب تاريخاً للمجتمع المصري، لا أدباً يمنع به القراء...) حتى قيل: «إنّ نجيب محفوظ هو شاهد على عصره».³⁴⁹ وإمّا أن يكون مكاناً خيالياً بحيث إنه على الرغم من ثبوت مكانته التي تطلّ عاقلة به، ملازمة له، إلّا أنّه يفتقد الانتماء إلى جغرافيا معيّنة تحدّد بالحدود والمساحات والاتجاهات، وهذا الضرب من المكان هو الذي يرقى لدينا إلى مستوى الحيز الأدبي الخالص. أي أنّ الكاتب يكون قادراً على إنشاء عالم خالص له،

345 - Ammar Korogji, in El Watan, du 30 juin 2005, p. 12.

وقف عليه، وليس انطلاقاً من الأمكنة الجغرافية المألوفة التي يجب أن تكون ذات علاقة بالأحداث التاريخية، أو الواقعية، قبل كل شيء، لا بالحدث الأدبي الخيالي المستوحى، هو أيضاً، من بعض الواقع على كل حال. وللكاتب الروائي أن يختار بين أن يكتب تاريخاً مجتمع، وبين أن يكتب أدباً يصور فيه مجتمعاً. وفي ذلك تكمن براعة التمييز الفتي بين الحيز والمكان.

وأما النقد الذي يُقنى على مثل هذه الأعمال الروائية زاعماً أنّ الروائي فلاناً أرخ للمجتمع الفلاني، فهو ملهّب لا يعلم شيئاً من السداجة وربما الشطط، إذ كان يجوز لهذا الروائي أن يستحيل إلى موزع اجتماعي فيتابع القضايا اليومية بواقعية صادقة ليعلمها ويحللها، من وجهة نظر تاريخية، فريخ، ويسريح. أمّا أن يكتب شيئاً لا هو أدب، ولا هو تاريخ، ولا هو علم اجتماع، فهذه مسألة تحتاج إلى نقاش؛ لأن التسليم بما يوقع، حتماً، في مغالطة كبيرة.

ويندرج تحت الحيز الأدبي ألوان كثيرة من مظاهره المكوّنة له مثل الأنهار والأشجار والجبال والبحار والطرق والمدن والأسواق؛ لكن ذلك يظلّ في إطار التسجّع على الواقع ومحاكاته، دون الوقوع في فخّ الواقعية الجغرافية الضيقة.

ويطرّع عن الأحياز الأصلية أحياناً فرعية ليعتدي الظلّ الذي تحدّه شجرة حيزاً، والحركة التي تنشأ عن تقبّل شخصية روائية من جهة إلى جهة (من حيز إلى حيز آخر) حيزاً، كما تعتدي كيفية تفريع التصوّر الشعري على القرطاس حيزاً، وهلمّ جرّاً... أي أنّ اللغة في نفسها تعتدي حيزاً قابلاً

للتضخم والزيادة، والتضالُّ والتقصان، تبعاً لما يُقبله الموقف السردى، أو حتى الشعري... فاللغة هي أساس الحيز الأدبي. وأما ما ذكرناه فهو لا يعدو كونه حَبْلاً لها...

وبلاحظ أن هذه الأضرُب من الأحياز يمكن تقديمها تحت أربع مجموعات:

مجموعة (أ): وتتضمَّن مُثُولَ اللُّغة على القُرطاس، وتوزُّعها على الأساطار، وتشكُّلها في هيئة كتاب، فاللُّغة حَبْلٌ للكتاب، والكتاب حَبْلٌ للحيز، كما سنرى بعد حين...

مجموعة (ب): وتتضمَّن كلَّ ما هو لائق ناشز صلب: مثل الأرض، والجبال، والسهول، وما يتفرع عنها من أخاديد، ووديان، وطرقات عريضة أو ضيقة، مُحرَّلة أو مُسَهَّلة.

مجموعة (ج): وتتضمَّن كلَّ ما هو سائل جار: مثل البحار، والأنهار، والعيون، والأمطار في حال تهاتها من أعلى نحو الأسفل.

مجموعة (د): وتتضمَّن كلَّ ما هو حيز فارغ لا يلمس باليد: كحركة النسيم والرياح والسحاب في الهواء، وتحرك الظلِّ على الأرض حين تكون السماء مُضْحِيةً فصادف أجساماً ذاتة كبيرة لا تحرقها- بلعل أشعة الشمس لها راء، وكوجود الظلِّ الشاحب الذي يحدته القمر حين لا يحترق بناية أو أغصان شجرة- في حال صَخْرِ السماءِ أثناء اللَّيل.

ولعلنا بعض ذلك أن نكون قد رسمنا مبادئ، ولو بدائية، ولو ساذجة حتى، إلا أنها يمكن أن تكون أساساً لحيز الحيز، أو نظرية الحيز بتعبير أوضح.

ثامناً: الحيز والممارسة النقدية العربية:

قبل أن نحاول بيان هذه المسألة ومعالجة أسسها النظرية، نودّ أن نقرّر أنّ مفهوم الحيز في منظورنا، وبالإضافة إلى ما قرّرناه في الفقرة الثانية السابقة، يتمفهم بثلاثة مفاهيم:

1. الحيز (الفضاء) الذي تحدثنا عنه، وهو الأجرى على أقلام التقاد العرب، والأورد على خواطرهم، والأشيع في ممارستهم التطبيقية. ويخيل إلينا أنّ عامة المحلّين الغربيّين هم أبرع في تناول هذا المفهوم وتطبيقه على الأعمال السردية تطبيقاً متألّفاً؛ كما يبدو ذلك واضحاً في تحليلاتهم لبعض الأعمال الروائية، وحتى للحكايات الشعبية⁵⁴⁶ وما ذلك إلّا لأنّه نابع من ثقافتهم النقدية. ولقد شاع هذا الإجراء، على كلّ حال، في تحليلات التقاد الروائيّين المعاصرين، العرب والغربيّين، فأسى لدى الناس ما لولاً.

2. لقد استنبطنا نحن مفهوماً تطبيقياً جديداً لمعنى الحيز السيميائيّ، فاعتدنا محلّل به جملة من السمات (العلامات) اللفظية الواردة في النصوص الأدبية شعريةً ونثريةً. عدل لذلك مثلاً السمة اللفظية «الشجرة» التي هي في منظورنا تشمل على حيز يحكم امتدادها في الفضاء، وانتشار حجمها في الاتجاهات الأربعة، وانتشار ظلالها، لدى وجود الشمس، غرباً وشرقاً. ثم إنّ

546- ينظر مثلاً أندري ميكل (André Miquel) في الفصل الأول من كتابه «كيف ليلة وليلة» (Un conte de des Mille et une nuits Arja et Ghazib) حين يخال إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. ومن كتابه «عصب وعرب» (p. 206-135). فقد أبدع في تحليله إسماعيل... وفرانسواز فان روسم-غيون (Françoise Van Rossum-Guyon) عد ما حلت بهجمة ناعرة رواية «الشمس» أو «المدولة» (La Modification) ونوقشت، من بين ما نوقشت لديه، لدى هيلز فانفوت له وهاء ثلاثي مصحح من القطع الكبر، والمعرف (ص من 175 إلى من 214) من كتابها: «Critique du roman».

الذي ينظر من فوق الشجرة إلى تحنها يترأى له حيز غير ذلك الذي يترأى لمن ينظر من تحنها إلى ما فوقها، أو من موقع مُجانب لها، وهلمَّ جرّاً. فهي شكل عجيب لتوّع الحيز وأشكاله وهياته وتغيراته...

ثمَّ إنَّ حركة شخصيّة من الشخصيات في تنقلاتها المختلفة في عملٍ سرديٍّ ما، هي تعني أحياناً متّعة متوّعة، وهلمَّ جرّاً...

ولقد لعبنا تحليلنا وطبقناها على هذا الضرب من الحيز فأثبتت الدلالات من الظلال والأشكال والأحجام والأوزان والخطوط والانعجافات عن عطاء غير محدود. ونحن ندعو إلى ممارسة هذه التجربة لأنها تلعب بتحليل النصّ الأدبيّ إلى أبعد الحدود الممكنة. وإنا لا نرى كيف يمكن تحليل نصٍّ شعريٍّ من حيث جماليّة إيقاعه، ولا يقع التفكير في تحليله من حيث جماليّة حمزه... فالشعرية كما تكمن في جماليّة الإيقاع، تكمن أيضاً في جماليّة الحيز. ولقد تجاوزنا النصّ الشعريّ إلى النصّ الأدبيّ الشري، كما جئنا ذلك لدى تحليلنا لجماليّة الحيز في إحدى مقامات السويطي.³⁴⁷

3. وأمّا المفهوم الثالث الذي نوّذ معالجته، في هذا الفصل، ولو على هون ما، لأنّ التقاليد النقدية العربية لا تفرح بمحنة حول هذا الحقل المعرفي، فهو ذلك الحيز الأدبيّ الذي يتحدث عنه كلّ من الناقدَيْن الفرنسيَيْن موريس بلانشو (Maurice Blanchot) في كتابه: «الحيز الأدبيّ»³⁴⁸، وجيرار جينات (Gérard Genette) في كتابه «صور»³⁴⁹.

347 - ينظر عند ذلك مرتضى، جماليّة الشعر في مقامات السويطي، نشر اتحاد الأدباء العرب، دمشق، 1996.
348 - Cf M. Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955. طبعه 1999 مارس.
349 - Cf G. Genette, Figures II, p. 43.

ولعلّ هذه المسألة لا يقلّ الحديث عنها في التقاد الخدائيّ العربيّ؛
فالكلام لا يكاد يتقطع عن الخيز الذي يطلق عليه عامّة النقاد العرب
«الفضاء» مقابلاً للفظ الفرنسيّ (Espace)، وذلك حين يعرضون لتحليل
أعمال سردية دون سوانها، غالباً. غير أننا، هنا، لا نودّ أن نعرض لهذا
المفهوم في مستواه التطبيقيّ، ولكن في مستواه النظريّ.

ولنحاول هذه النظرية النقدية الجديدة عدّ الإبداع الأدبيّ، أو الفنيّ،
حيزاً مفتوحاً بالقياس إلى كلّ كاتب؛ إذ لو رضّيّ الكاتب عن كتابته لكان
انتهى إلى حيز مُغلّق، وذلك ما لم يحدث قط.³⁵⁰

حقاً إنّ الكاتب مضطّرّ بحكم الأوضاع الاجتماعية، والمطلّبات المادية
المحدودة للناشرين، أن يُنهيّ كتابه، بصرف النظر عن جس أدب هذا
الكاتب، لئنه في عدد معيّن من الصفحات لا يفدّه. غير أنّ ذلك لا يعنى
نهاية الخيز الأدبيّ لديه، إذ لا يكاد يُنقي بكتابه إلى الناشر حتّى يشرع في
إنجاز كتاب آخر، أي في إنجاز ما لم يتمّ إنجازُه³⁵¹ من قبل. وهكذا دواليك.

غير أنّ جرار جهات (Gérard Genette) يرى أنّ طبيعة وجود عمل
أدبيّ يجب أن يفرّد بالزمنية أكثر من فرّده بالخيّزية (Spatialité)؛ ذلك بأنّ
فعل القراءة الذي به تُجزّ الكيونة القائمة بالقوة لنعنّ مكتوب؛ على أساس
أنّ هذا الإنجاز الذي يشبه إنجاز التوزيع الموسيقيّ، يؤدّي على أساس تابع
لحظات تشجّر داخل المدة (Durée)، داخل مدّتنا...³⁵²

350 - Cf. Ibid., p. 14 et 15.

351 - Id

352 - Cf G. Genette, Figures, II, p. 43.

غير أننا نستطيع، كما يتابع ذلك جيوار جينات، أن نتعلّل الأدب في علاقاته مع الحيز. ذلك بأنّ الأدب يتحدث، بالإضافة إلى كثير من الموضوعات، عن الحيز بوصفه الأمكنة، والرُبُوع، والمُشاهد، فيمضي بنا إلى أبعد الأماكن وأكثرها إيغالاً في المجهول...⁵⁵³

وبقارن جينات بين الرسم والأدب ليرى أنّ الرسم بحكم طبيعته ورسالته هو فن الحيز (L'art de l'espace) بامتياز؛ ليس لأنه يمنحنا أداة تمثيلية للإمتداد؛ ولكن لأنّ هذا التمثيل -أو التقدّم- نفسه، يتمّ إنجازُه داخل هذا الامتداد. وإذا كانت الهندسة المعمارية هي فنّ الحيز دون منازع، ولكنها لا تتحدّث عن الحيز؛ لأنه يكون من الحقّ أن يقال إنّها لتُنتق الحيز بحيث يغتدي متحلّكاً عبرها... فهل يوجد على النحو نفسه، أو بشكل مماثل على الأقلّ، شيء يشاكهُ الحيزيّة الأدبيّة فاعلاً لا مفعولاً، ودالاً لا مدلولاً، خالصاً للأدب، ذا حيميّة بالأدب: حيزيّة متمثّلة، لا مشتمّلة؟ ربما يمكن الرّغم بوجود ذلك دون توكيده...⁵⁵⁴

وكذلك نلاحظ أنّ جيوار جينات يمتل الحيز، في هذا الموقف، على أنّه مظهر يتجمّع في العمل الأدبيّ ليتحدّث عن الأمكنة والمُشاهد، والمنازل وما يُبعد عنها، أو يُفضي إليها؛ فكأنّه ينظر إلى الحيز نظرة تقليديّة تعني مفهوم المكان؛ وهو بذلك يختلف اختلافاً واضحاً في تصوّره للحيز عند موريس بلانشو الذي يمتّله، هو، مظهراً مفتوحاً يظلّ متمحّضاً للكتابة في

553 - Id.

554 - Id : II, p. 44.

تفاعلها الداخلي (نشاط اللغة وعطائتها) من وجهة، ومنتحلاً للكتابة من حيث هي مظهرٌ قتيّ وجماليّ يظلّ مفتوح الآفاق بالقياس إلى الكاتب الذي يسعى إلى بلوغ هذه الآفاق بإصرار شديد، من وجهة أخرى...

غير أنّ جزار جينات يعدّل من هذا الموقف حين يفصل حديثه ليتوسّع في مفهوم الحيز إلى أكثر من المكان والمشهد؛ فيجعله قائماً من حيث سيرته الأولى في اللغة نفسها. «ذلك بأنّه لوحظ أنّ اللغة تبدو في طيحتها أقدر على الصبر عن الغلالات الحيزية أكثر من أيّ نوع آخر من العلاقة. (...) إنّ حيزية اللغة في نسقها الضمنيّ، إلما هي نسق اللسان الذي يتحكّم في كلّ فعل الكلام وتحديدّه. وتوجد هذه الحيزية، من بعض الوجوه، باديةً ماثلة في التاج الأدبيّ، وذلك بواسطة استعمال التمرّ المكتوب. لقد أتى على الناس حين من الدهر كانوا يقدّرون ليه الكتابة، وخصوصاً الكتابة الموصوفة بالصوتية (L'écriture dite phonétique) كما نسمّوها، وكما نسمّوها، أو قل كما نعتقد أننا نسمّوها في الغرب، كأداة بسيطة لتدوين الكلام».⁵⁵⁵

واحقن أنّ جزار جينات يتحدّث هنا عن أربعة أنواع من الحيز اللّغوي، أو الحيز الذي تفرزه الكتابة الأدبية⁵⁵⁶...

غير أنّ هذه المسألة كان أوما إليها الكاتب الكبير العماد الأصهبانيّ (519 - 597 م) حين ذكر أنّه ما من كاتب يكتب شيئاً اليوم ويعود إليه غداً إلّا راجعه وغير نسجه... لأن لم يتح له تغييره بالفعل، غيره في نفسه متنبهاً لو كان هذا اللفظ كان في موقع ذاك... ولا يعني هذا الشان في

555 - Id. p. 44-45 et suiv.

556 - Cf. Id., p. 43-48.

نقدبرنا إلا أن الحيز الأدبي مفتوح إلى أن يموت كاتبه؛ فهو إما أن يعود إلى ما كتب ليضيف إليه، ويغير منه، ليوسع، في الغالب حيزه ومحتواه، وإما أنه إن كتب قصيدة، أو قصة، أو رواية، لا يعني أن ذلك هو آخر ما يكتب إن طال عمره، وامتد أجله. وكل ما في الأمر أن الحيز الأدبي يتوقف لدى مرحلة معينة من حياته، ليستأنف تومئة هذا الحيز الأدبي فيما بعد، في كتاب آخر...

ولو أن نؤمن هنا إلى مسألة قد لا لرضي الذين يمجّدون التراث النقديّ العربيّ، وحده، زاعمين أن العرب ليسوا في ذلك على شيء، وهي: ما شأن ذلك في الفكر النقديّ العربيّ؟ وهل فكر أحد في الحيز الأدبيّ بهذا المفهوم الصارم الذي نحاول معالجته في هذا الفصل؟ إننا نهيب بالباحث العربيّ الرصين أن يلم، أولاً، إلماً متأنياً وشجوتاً، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، بمجذور القضايا النظرية الجدالية الجارية في النقد العربيّ، ثم ينشدها في التراث النقديّ العربيّ، قبل القطع بصحة هذه النظرية أو تلك فيه. ونحن قد أئنا إلى أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، هذا المفكر الطاهرة في الثقافة العربية، بحث لم يكده يهادر شيئاً ممكن الحدوث في الحياة على عهده إلا تناوله في كتاباته. وقد عدنا إلى المقدمة العجيبة التي كتبها لكتاب «الحيوان» فلم نعر فيها على ما يعزّز موقفنا هنا، فالتحذنا إلى كتاب «البيان والتبيين» فالفينا الشيخ يومئ إلى مفهوم الحيز الأدبيّ فيقول: «اعلم، حفظك الله، أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية. وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة معدودة».⁵⁵⁷

557- الجاحظ، البيان والتبيين، 1، 91. (عقل حسن القنوق).

فكان الجاحظ يريد أن يتحدث هنا عن الحيز الأدبي باعتباره معاني مفتوحة غير موصدة، وممتدة غير محددة؛ فالألفاظ التي تعبّر عنها محصورة في معجمها إلا ما وُلِدَ منها، في حين أنها، هي، ممتدة إلى غير نهاية. والجاحظ لا يريد هنا، على وجه الدقة، إلى ما يريد إليه من وراء قوله، في موطن آخر: «والمعاني مطروحة في الطريق»⁵⁵⁸. فعلى الرغم من أنّ هذه المعاني مطروحة في الطريق فعلاً، أي مفتوحة الحيز ممتدة إلى غير نهاية، إلا أنّ الشيخ لم يتحدث عن أنّ ألفاظها محصورة...

ويمكن أن نناقش الشيخ فتساءل: هل اللغة تصاب بالكلال من أجل الصور عن المعاني الجديدة التي تبث فيها كالفطر في زمن الربيع؟ وهل المعاني من الأمور البسيرة التي تقع لكل كاتب أو متحدث فتكون هي أبسر من اللغة التي تتألفها؟ وهل الحيز الأدبي وليد الأفكار أو وليد الألفاظ؟ أليس اللغة هي التي تشكّل الحيز الأدبي، سواء في مستواه الأدنى - بالتفصيل - والزيادة والنقص في العمل الأدبي المنتج -، أو في مستواه الأقصى الذي يظلّ في قرينة كتابه مفتوحاً بحيث لا يرضى عما كتب، أو قل، لا يفتح بما كتب؛ ليعمل ينشئ أهدأ كتابةً جديدةً يملأها حيزاً جديداً لم يكن خطر له من قبل على خلده؟ وهل لجيب نحن، هنا، بنعم، أو بلى...؟

ثم، هل سراء على هذا الفصل لهذه المسألة - المعاني هي التي تسبق الألفاظ، أو الألفاظ هي التي تسبق المعاني؟ وواضح أن الجاحظ يتحدث عن أنّ المعاني هي التي تسبق الألفاظ، وهو المنطق والمألوف؛ وإنما الألفاظ تبع لها

558 - الجاحظ، الجهر، 3، 131.

لَهَيْتُكَلَهَا، وتعبّر عنها؛ لأنّ فعل التفكير يسبق فعل التعبير. ولا ينبغي للتعبير أن يخرج عن إطار التفكير وإلاّ أمسى هلياناً وجنوناً، من أجل ذلك ارتبطت الألفاظ بالتفكير لا تعدوه؛ فهي خَدَمَتْ له.

وإذن فالمعاني في الكتابة مفتوحة على نفسها كما يجعلها لادرة على فتح أخياز تظلّ مفتوحة على وجه الدهر. غير أنّ الذي نودّ التعرّض له في هذا الموطن أيضاً هو أنّ المعاني لا تتعلّق وتكون إلاّ بفضل ألفاظ اللّغة؛ فهي التي تكون الحيز وتشكّله من وجهة، وهي التي توجد المعاني والأفكار من وجهة أخرى؛ فليست اللّغة أجنبية عن تشكيل الحيز الأدبيّ الذي هو، في الحقيقة، مكون من سيجها الممتدّة على القرطاس، المفضي إلى القرطاس آخر، وإلى قرطاس غيره بحيث يتكوّن منها حجم كتاب هو الذي يتخلّ هذا الحيز الأدبيّ الذي يكتمله كتاب آخر يكتبه الكاتب ليضعف من هذا الحيز... وكذلك دوائلك إلى أن يقطع عن الكتابة. فالحيز الأدبيّ بالقياس إلى أيّ كتاب لا ينتهي إلاّ بانقطاعه عن نشاط الكتابة بحلول منته غالباً؛ فالكتابة، إذن، حيز، يضاف إليه حيز، إلى أن تختفي أحياناً ممّدة بفعل سيج اللّغة ونشاط نظامها.

هذا أمر، وأمّا الأمر الآخر الذي تصادفه في التراث العربيّ الذي يتحدث صراحة عن الحيز الأدبيّ، في مستواه الأدنى على الأقلّ، فهو مقولة العماد الأصفياني الشهيرة التي يقول فيها:

فالكاتب، انطلاقاً من مقولة العماد، لا يرضى على ما يكتب أبداً. ونتيجة لذلك، فهو في صراع أزليّ مع الحيز إمّا أنّه يستصره ليضخّمه، وإمّا أنّه يستكبره ليضنّله، وهلمّ جرّاً. ولو رضي الكاتب عمّا كتب، لما راجع

كاتبه أصلاً، ولَمَّا تطلَّع إلى أن يكتب شيئاً جديداً أمثل منه، في رأيه هو، في نفسه، على الأقل. فكما أنَّ الكاتب لا يرضى عمَّا كتب بالأمس لمراجعته اليوم، ولا عمَّا كتب اليوم لمراجعته غداً، أي يعود إلى حيز الكتابة ليتاوله بالخير - إمَّا بالتضخيم وإمَّا بالتفضيل - فإنه لا يزال، في الوقت نفسه، يتطلَّع إلى أن يكتب شيئاً آخر غير الذي كتبه يكون أمثل منه وأجمل. لمقولة العماد الأصفهاني تقتضي أمرين اثنين: تغير الحيز الأدبي تغيراً جزئياً بالتفحيز بالزيادة والتقصان، وهذا التغير يتم في المستوى الأدنى من معالجة الحيز الأدبي. وأمَّا التغير الآخر فهو التماس حيز جديد مختلف عن حيز الكتابة المنقحة يكون أرحب وأوسع لضاءً وهذا المستوى الأقصى للحيز الأدبي، وهو الأجدر بالمعالجة، والأحق بالاهتمام...

والحق أنَّ أوَّل من تعامل مع الحيز الأدبي، انطلاقاً من منظور موريس بلانشو، من الأدباء العرب، وعلى السليقة والطبعة، هو زهير بن أبي سلمى الذي كان ينقح كبار قصائده⁵⁵⁹ (التي كانت تسمَّى المحولات) فكان يزيد فيها، وينقص منها، طوال سنة كاملة قبل أن يُنشدَ للناس، وهذه السيرة من صميم التعامل، في الحقيقة، مع الحيز الأدبي... على أنَّ هناك شعراء عرباً آخرين كانوا ينقحون أشعارهم وينقحونها منهم النابعة الديبائي، وطُفيل اللثوي، والحطيئة، والتمر بن لوثب...⁵⁶⁰

وعلى أن لا ندعي لكل هذه الملاحظات الأخيرة التي جئنا بها من التراث النقدي أنها تتناول صميم موضوع الحيز الأدبي؛ غير أنَّ مقولتي

559 - المحاط، م. س. 1، 210.

560 - بصر ابن رجب، المقدمة في محاسن شعر وأدبهم، ج 1، 1133 والمحاط، م. س. 1، 210-213.

الجاحظ والعماد الأصفياني جديران بالتأمل والتحليل. وإذا كان موريس بلانشو يتحدث عن أن الكاتب يكتب الكتاب، ولا يكون هذا الكتاب إبداعاً حتى يكون قادراً على الحديث عن نفسه³⁶¹، فلا يمتنع لدينا أن يقاس على الكتاب الإبداعي، القصيدة الشعرية التي لا تكون قصيدة تصنع بمكانتها الشعرية قبل أن تسير بين الناس؛ فإنما لتفدي عملاً شعرياً ذا تأثير جمالي وقيمي حين تزوج بين الناس وتسير فيهم. كما أن طريقة كتابة الشعر الجديد تندرج ضمن الحيز الأدبي؛ ذلك بأن التقيد الجديد يزعم، أو يجب أن يزعم، أن الفراغات التي تترك في الأسطر الشعرية هي حيز فارغ حاضر بدلاً على حيز شعري غائب. فالباض «مثال»³⁶² (إقونة) لحيز مشغول في النظم، فهو يمثل القص الغائب بقراءة حاضرة...

ونعود إلى مناقشة هذه المسألة مع موريس بلانشو الذي استماز بالكتابة عنها من بين سائر القاد الفرنسيين الجدد، فلاحظ أنه يرى أن لانهائية الإبداع، (L'infini de l'œuvre) في أي منظور من المناظر، لا يعني إلا لا نهائية النفس (L'infini de l'esprit). وذلك على الرغم من أن النفس، في الحقيقة، تحرص على أن تُجز كل شيء في إبداع واحد، أي في كتاب إبداعي واحد، عوض أن يُنجز ذلك في لانهائية الإبداعات وحركة التاريخ.³⁶³

361 - Cf. M. Blanchot, op. cit., p. 13.

362 - نخرج أن بطلان على المصطلح الأخيضي المحزن (الإقونة) الذي لا يعني في العربية شيئاً، «مُستل»، ذلك بأن الأصل في معنى الإقونة أنها سمع حاضرة دالة على سمع عالية ومثل آثار الأقدام، أو الموتر على الثلج، وطلق على هذا الصرب من لفظ «المثال الجمري»... فيكون لفظ المثال الذي نقرحه ترجمة لهذا المفهوم فيسائل الأخيضي دلاً على معنى الاستعمال الأصلي. وقد نرى من أي أن يستعمل إلا المصطلح الأخيضي أصحاً به، فلا لعل من أن يكتبه مؤن به، بعد لغز، لطابق أصل اللفظ الأخيضي (Idone).

363 - Id., P. 14.

وكان موريس بلانشو يرى أن الكاتب أحرص ما يكون على أن يقول كل شيء في وقت واحد، وفي إبداع واحد، فكأنه يحرص على أن يطوي البعيد في القريب، ويجمع العالم كله في واحد. غير أنه حين ينجز إبداعه ذلك، يتبين أنه لم يقل، في الحقيقة، كل ما كان يريد أن يقوله؛ لأن الحياة ودورها ومظاهرها وتكاليدها وعقدتها أكبر من أن يستوعبها كتاب واحد مجسداً في رواية، أو قصة، أو قصيدة، أو مسرحية... فتوق نفسه إلى الكتابة تارة أخرى، وتذكر فريضة تضيف للكتابة عن مسألة جديدة لم يكن يحظر له على حله أنه سيتناولها بالمعالجة قبل الشروع في كتابته الجديدة. فالخيز الأدبي، من هذا المنحى، وكما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، مفتوح على مصراعيه...

ومسألة أخيرة نودّ التعرّض لها، ولا ندرى إن تعرض لها آخرون قبلاً، وهي أن الخيز الأدبي لا ينبغي حصره في سيرة كاتب واحد وكتابه؛ بل يجب أن يعتم على رسالة الكتابة الأدبية في المجتمع؛ فالأمر هنا ليس من باب قول بعض السذج: لم يترك الأول للآخر ما يقول!... فالخيز مفتوح للكتابة، والحياة متجددة. والخيال ممتد لا يوصد له باب، ولا يُفلق له ألق. فليس الخيز الأدبي، إذن، حيزاً مغلقاً إذا عاجله أديب سابق، فإنه لا يجوز لغيره معالجته... بل الخيز الأدبي يعادل سيرة الحياة؛ يموت الأب، فيرثه الابن، ليمضي في أداء رسالة معينة في هذه الحياة. ولا يمكن أن يقال: إن الأب إذا عاش، فقد عاش من أجل أبنائه فلا يلتمس إنجائهم بل المسألة قائمة على مبدأ التواصل السرمدي، بين السابق واللاحق، بين الماضي والحاضر، بقاء الحياة واستمرارها... ولا يقال إلا نحو ذلك في سيرة الخيز الأدبي للإبداع، فهذا الخيز تمتد ما امتد بقاء الحياة...

الفصل الثامن

مكونات أخرى لنظرية النص الأدبي

- النص المفتوح أو المطلق
- التمدل
- الشاعرية
- المراجع، والمرجعية
- تداولية اللغة

عموميات:

ما أكثر القضايا التي تلامس النص الأدبي، في مسار الجدالة العربية، ولكن دون أن ترقى، بعد، في بعض تاسيافها إلى مستوى النظرية المكتملة الجارية. وهي تدرج، في أغلبها، إما ضمن مكونات نظرية النص الأدبي، وإما ضمن مكونات نظرية السِّماتية الأدبية، بل حتى ضمن مكونات اللسانيات، وفنل اللغة، وفلسفة اللغة، أو الفلسفة التحليلية، أو تحليل الوضع النحوي... حيث إنه كثيراً ما يقع التلاق، ويحدث التفاضل، بين المفاهيم المُرِجة في هذه الحقول التي لا تزال تصدّد وتتجدّد. وهي أيضاً في أغلبها من نظريات بيرس، وجيمس، وجون ديوي، وتأملات دو صوسر، وأستان... وبلورة جوليا كريستيفا، وبعضها من إبداعات رولان يارط، وبعضها

الآخر، وهو الأكل من استاجات لرعاس، ولاكان، وتنفيت، ورومان ياكسون... وأغلبها إما أنه ظهر منذ مطلع القرن العشرين ولكن التطبيقات المتصاحبة ظلت لليلة فلم تلق النظرية المتذعة ما هي له أهل من القبول، وإما أنه جاء بُعْدَ أقول نجم البَنيوية الفرنسية انطلاقاً من نهاية الأعوام الستين من القرن العشرين، أمثال المفاهيم التي لا تبحر غامضة كالمُنتج، والنتيجة (Productivité)، والمرجع، والمرجعية، والتمثّل، والتصرّف المقلد، أو الملتزم، والتصرّف القائم (Le Phéno-texte)، والتصرّف المُخادج⁵⁶⁴ (Géno-texte)... وواكب ظهور هذه النظريات الجديدة، غير المكتملة، مثل جارف من المصطلحات التي تتفرّعا، وتؤسس لمفاهيمها، مثل إعادة التوزيع (La redistribution)، والمائلة (La vraisemblance)، والمطابقة (Identité)، والسلسلة الدائرية، والمواجهة، والاختلاف، والتحليل التصرّي (أو «تحليل الوحدات الصغرى الاختلافية»)، والتقرير (Dénomination)، والتضمين (Connotation)، والتلفظ⁵⁶⁵ (Enoncé)، والتلفظ (Enonciation)، والالفاظ (Enonciateur)، والتقرير (التفكيك باصطلاح غريتا) (Déconstruction) وإعادة البناء (Reconstruction)، وهلم جرا...

564- بعد ملاحظة حوت بين وبين الدكتور أحمد يوسف انصافاً بسلامة ترجمة هذا المفهوم الشيعي، وهو «المن» المبدأ» (يكبر الحاد لا ضمتها) بحكم أن كل صيغة تعبر في كمال، وكذلك معنى هذا المن. ولكن لنا كان نخبه مستعلاً في صيغة اسم المفعول (أي «من» المن)، فإن الدقة اللغوية تقتضي استعمال اسم المفعول أيضاً متعللاً له، لا الوحد بالمصدر. «من»، إمّا إمّا حاد، وإمّا تام. ولما كان الشيء «مبدأ» يستلزم لكل مفصل في شيء والحرثي، أصله «مبدأ»، حاد، فإن المن يقتض اللزوم له لا ينبغي أن يكون إلا «مبدأ»، مادام المبدأ هو المثال على المن في شيء. فكان المن الأزل يعني أو المنّ وقت بدايته صلا، ولكنه لم يكمل بعد حديد، أو مُحدج لم حديد (ويمكن المصطلح بالمصدر في اللغة الأرامية يقال: «مبدأ»، وتلفظ: «مبدأ»، أي ذو مصدر. وتقول العرب: «مبدأ حاد» كقوت وأعدا قبل الوقت وقد تم حقيقته. (م. ن. من منظور، لسان العرب، حديد).

565- مصطلح «مبدأ العرب المعاصرون، المحدث، مصطلح «التلفظ»، بعد احترام مصطلح خارج القضاة الذي استعمل مصطلح «التلفظ» الذي يجمع جميع على «التلفظ» حين يكون على مقتضى هذا الجمع، القضاة، مهاج بلقاء وسراج الأدباء، ص. 222+223 مثلاً. كما ما يظنون عليه «التلفظ» ضد إرتاباً أن يطلق عليه بحر «التلفظ» وهو أصبح لأن أصل الاسم الأصحّ تمتد في حين أن التلقا هو في لزم، وذلك على أمره حسنا على استعمال هذا المصطلح الذي لا يزال في طور التشويع بالتمسك إلى الكتابات التطويرية العربية.

وبما لاحظناه أنّ معظم هذه المفاهيم القرعية في النظرية العامة للغة
واللسان من وجهة، والنص الأدبي لم يستخرجها المنظرون من القرى، ولا
استزّلوها من السماء، مما يجعل القبة هائلة على التقاد العرب الجدد الذين لا
يأتون ما يأتي زملائهم الغربيون الذين يفرعون إلى التراثين الإغريقي
واللاتيني في حال، والاستعمالات القديمة من لغتهم الوطنية في حال أخرى
لصناعة المصطلحات الجديدة، والتعبير بها عن أدق المفاهيم والظواهر معنى.
أرأيت أنّ جوليا كريستيفا حين أنشأت مفهوم «التمثّل»، «Signifiance»
إنما أتت به من اللغة الفرنسية القديمة إذ استعمل لأول مرة زهاء 1155
للميلاد بمعنى غير معنى المفهوم المعاصر المتداول، فجاءت إليه الناقدة
وحاولت أن توفّر شحنة معرفية جديدة لفظت عنه غبار الزمن السحيق.⁵⁶⁶
فقد أثار النقاد الجدد مجموعة من الأفكار والتأملات المنظورة من حول نظرية
النص من أجل فهم نسجه، أو تأويل بنيته، أو معرفة مراحل المعاصات التي
يمتدّض فيها، أو تفسير تشكّلاته وتجلياته، أو الاستغال به في لحظة تكونه
نسجاً غير منظم ولا مكتمل، ثم التوقف لديه حين يخدّي نمّاً قريباً من
الاكتمال -دون أن يرقى إلى منتهى وضعه- وعلاقته بتأنيده ومتلقيه... وأي
هذه الأطراف أكثر تجلياً، وأشدّ نشاطاً في هذا النسج اللفظي العجيب...

غير أنّ تلك الأفكار في أغلبها ظلت محدودة في التأوّل، فلم تطوّر
على النحو الذي كان منتظراً، مثل نظرية الناصر التي كلّف بها، أو به،
التقاد الجدد والسمّائيون جميعاً فلبّوا به إلى الحدّ المتداول مفهومه اليوم بين

566- سرمد هذه المسألة تمصلاً حين الحديث عن هذا للكون.

الناس، فاشعور تزداداً إلى درجة الفوس. ولعلّ إيلاج الناس بمفاهيم وعزوفهم عن آخر، يعود إلى السهولة النسبية في قتل بعضها، وعروض بعضها الآخر... وليس معنى ذلك أنّ هذه الطلائع النظرية لقضايا نقدية ليست جديرة بالمقدّرة والبحث، ولكنها فقط لم تلبّ العدد الكافي من التقاد والمنظرين المهتمين بما ليطوروها في المسار الصحيح من وجهة، ولم تقع بلورلها وابتدائها بالمقدار الكافي من وجهة أخرى. ولو جاموا شيئاً من ذلك لانتظرنا أن يعود بالنفع الكبير على النظرية النقدية، وبُسهم بمقدية في تطورها المرجو، أكثر مما هي عليه الآن...

وإذا كان من العسر التسليم بكلّ هذه الطلائع التي يلامسها بعض المنظرين في خرات من الصفاء الفكرية تشبه الإهام، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الفكر النقدي يرتضي لنفسه أن يظلّ حيث هو، فيجتز الأفكار والنظريات التقليدية، أو الكلاسيكية، ثم لا يحاول أن يضيف إليها، وباستمرار، شيئاً...

ولحين نتحدث عن نظرية النصّ كان من العسر علينا أن ندمج بعض «النظريات الناشئة» أو «الصفوة»، في النظريات الكبرى التي وقع من حولها الاتفاق، أو شيء من الاتفاق، واعتورها الابتدال فتحوّلت بين الناس. كما كان من غير الممكن، في الوقت نفسه، أن نتجاهل هذه النظريات، أو طلائع النظريات، لأهميتها في قراءة النصّ وفهمه، وتحليل مكوناته، وإدراك مغزى ملافظه في الجملة التي هي الوحدة الصغرى لمكونات الخطاب، فلا نقد لبعضها، على الأقلّ، في هذا الكتاب حديثاً يلامسها، ولو بعض الملامسة في انتظار إلقاء كلّ الضياء المعرفية على تأسيساتها النظرية والتطبيقية معاً.

لذلك، إذن، ذلك.

أولاً: إشكالية النص المفتوح أو المغلق،

لقد بدأ الحديث يدور في العقود الأخيرة بين كبار التقاد عن مفهومين جديدين لم يكونا يدوران من قبل في اللغة التقنية المتداولة، وهما: «النص المغلق» (Le texte clos)، و«النص المفتوح» (Le texte ouvert). وإذا كان التقاد الجدد حين يتحدثون عن هذين المفهومين، أو قل: عن هذا المفهوم الواحد المزدوج الوظيفة يزعمون أن «النص المغلق»، و«النص المفتوح» قد يكونان شعراً كما قد يكونان سرداً، فإليهما، في الحقيقة، يتمحسان للنص السردى أكثر مما يتمحسان للنص الشعري، إذ كان الأمر ينصرف إلى كيفية بناء الشريط السردى: أي إلى كيفية بدء الحكاية، وكيفية إنهاؤها... أي إلى اصطناع ما يعرف بالذاتية (Circularité) في الصامل مع النص السردى إلى درجة أن بعض الكتاب الفرنسيين يسمون نصوصهم الروائية بالحرف الصغير (Minuscule)، عوضاً عن حرف البداية الكبير (Majuscule) كما جاء ذلك الروائي الفرنسي جاك هنريك (Jacques Henric) في روايته المنشورة تحت عنوان: «مبدأ الحياة» (archée).³⁶⁷

ويمكن أن نحدد النص المفتوح على أنه هو القابل لأن يقع الابتداء به بمثل ما يقع الانتهاء عليه، فيه؛ فيكون ذاتياً بهذا الصور. غير أن هذا التحديد مجرد تقديم فكرة عن المفهوم؛ إذ ليس الأمر بهذه البساطة من

367- أولاً كما ألفظ الفرنسيون بالبداية المصرية، وليس بالبداية الفكري. فمبدأ مع فرواق الذي لراد نصه قد يكون مفتوحاً من مبادئه... وثانياً: ليست هذه الترجمة التي اقترحتها دائرة القسط الفرنسي، بل إننا نعرف إلى مصطلح أطلقه المبرولوجيون على قنار المركزية للأرض. وسبقاً لمبدأ (Principe de vie) وقد جاء القسط الفرنسي من قول الإغريقين: «Arché». ونظر:

Michel Amvè, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, Ecole de Paris, Hachette universitaire, Paris, 1982, p. 135 et 149.

التمثّل؛ والّا فإنّ التصرّ المفعول قد لا يقع الانتهاء به بمثل ما كان وقع به الابتداء؛ فليُتَجَنَّبَ إلى الاستعاضة عن ذلك، في اللغات الأوربية، باصطناع حرف البداية الصغير، عوضاً عن حرف البداية الكبير. في حين أنّ آخر التصرّ يُترك محتوماً بفاصلة (،)، أو ثلاث نقاط (...)، دون الفَرْع إلى إحدى علامات الانتهاء وهي النقطة (.)، أي يترك مفتوحاً على كلّ تأويلات القراءة الأدبية.

من أجل كلّ ذلك لم نذكر قضية حرف البداية الصغير، ولا حرف البداية الكبير الدالّ في لغاتهم، فعلاً، إمّا على العِلْمِيَّة، وإمّا على ابتداء الكلام. ذلك بأنّ اللّغة العربيّة، وكلّ اللغات الشرقيّة التي تسعمل الأبجدية العربيّة، لا يُلتَجَنَّبُ فيها، بالضرورة، إلى مثل هذه الضيقة التي تسعمل الأبجدية اللاتينية. ولذلك قد تكون علامة التصرّ الأدبيّ المفعول في اللّغة العربيّة هي «الدّالّة» (Circularité) فيه قبل أيّ شيء آخر. ومع ذلك، يظلّ هذا الشكل من التسجّ الأسلوبيّ غيّر واضح بطبيعة الأمر، بل يحتاج إلى قراءة نقدية متأنّة للكشف عن خطايه التي كثيراً ما يبدّتها الكاتب الروائيّ خصوصاً. وكلّ كاتب، أو شاعر، يعمد إلى البدء من الوجهة التقليديّة—بغير ما كان يجب أن يشدّى به نصّه المكتوب—المرديّ خصوصاً—و/أو إلى إلهائه بغير ما كان يجب عليه أن يُنْهيه به،—فلا يأتي في الحقيقة بنهاية—فهو يكتب نصّاً مفتوحاً. ولذلك يقال في مصطلحات السينما: «نّهاية مفتوحة» إذا انتهت أحداث الشريط دون توضيح الحلّ للعقدة التي قام من أجل معالجتها في صلبه بحيث يترك ذلك لتخيّل المشاهد يتحقّل الأمر كيف يشاء...

وأما النصّ المُطلَقُ فكأنه النصّ المُكْمَلُ الذي لا شبه لهائنه بدايته، ولا تماثل لهائنه نهايته. ولعلّ هذا النصّ أن يزغ إلى التقليديّة منه إلى الجِدّة والحدادّة...

ولذلك كنّا قلنا: إنّ قضية الانفتاح والانغلاق تُخَلَصُ للتصوّص السردية وكلّ ما هو قابلٌ للحكمي، أكثر مما تُخَلَصُ للنصّ القاطني، أو المجرّد الذي لا يتناول شريطةً حكائيّاً فلا يتضح لبناء الانفتاح أو الانغلاق. في حين أنّ النصّ السرديّ، بحكم الضرورة، هو خاضع لهذا المبدأ؛ فهو إمّا مُطلَق، وإمّا مفتوح، ولا يكون غير ذلك شأناً.

وعلى أنّ كثيراً من النصوص الشعرية المعاصرة أمت توظف الرد في تقديم موضوعاتها، فإذا كانك تقرأ قصّة شعرية. وقد كنّا لاحظنا في كتابنا «ألف - باء» أنّ نصّ محمد العيد آل خليفة: «أين ليلاي؟ أينها...؟» هو نصّ مفتوح على الرغم من أنّه كُتِبَ عام ثمانية وثلاثين وتسعمائة وألف؛ لآله ابتداءً بمثل ما انتهى عليه نسج نصّه حيث إنّ مطلع القصيدة هو:

أين ليلاي؟ أينها؟ حبلُ بني وبئسها

وحيث البيت الأخير من القصيدة هو:

لم يُجِبْنِي سوى الصّدَى: «أين ليلاي؟ أينها؟»⁵⁶⁸

ولعلّ الذي ظاهر الشاعر على كتابة هذا النصّ المفتوح أنّه عرض موضوعه في صورة حكاية شخصية شعرية تبحث عن سيّدة تسمّى «ليلى»

568- ينظر عبد الملك مرتاض، ألف - باء، دار المغرب، بوهراة، 2004.

فلم قنّد السيل إليها على الرغم من أنها بحثت عنها في الكون كله لما جعل الحكاية تنهي بالسؤال نفسه الذي أُنوّر في مطلع النصّ الباحث عن ليلي/ القبة، ومكان وجودها، وذلك بعد الامتثال من عدم الحور عليها...

ذلك، ولم يتناول هذا المفهوم إلا قلة من المنظرين الفرنسيين منهم جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، وميشال أريفي (Michel Arrivé) مما يدلّ على أنه لا يبرح، كما أسلفنا الإشارة، يدرج في مهده، وذلك على الرغم من أن الحديث عنه انطلق منذ قريب من أربعين عاماً. والحق أن جوليا كريستيفا كتبت عن النصّ المعلق سنة 1967 زهاء ثلاثين صفحة.³⁶⁹ غير أن هذه الصفحات لم تكبها كلها، في الحقيقة، عن مفهوم «النصّ المعلق» وحده، بل كانت الكتابة تتحدث عن التامّ، والتأجّج، وغيرها من المفاهيم النقدية الجديدة داخل مضمون عنوان الفصل. بل ركّزت فصلها كله، أثناء ذلك، على رواية الكاتب الفرنسي أنطوان دو لا سال (Antoine de La Sale) بعد أن لاحظت أن النصّ الروائي قد يكون أفضل مجال لتجليات «النصّ المعلق»، وتضرب لذلك مثلاً برواية «جهان دو سانتري» (Jehan de Saintre) التي تحلّل انغلاق نصّها وأنه ينتهي، في الحقيقة، منذ بدايته؛ فلم يبقَ أمام القارئ إلا تفاصيل ومفاجآت لساوره طوال مسافة النصّ، حيث لاحظت أن «نهاية الحكاية قُلت، في الحقيقة، قبل أن تبدأ هذه الحكاية».³⁷⁰ فعمل جوليا كريستيفا في هذا الفصل تطبيقياً أكثر مما هو نظري. ولا نجد فيه، بكلّ أسف، ما يشفي غلبنا من تعريف جامع مانع للنصّ المعلق؛ أمّا النصّ المفتوح فلا أراها تحدثت عنه، بلّة أن عمّدت إلى تعريفه تعريفاً.

369 - Cf. J. Kristeva, *Recherches pour une sémiologie*, p. 52-81., Ed. du Seuil Paris, 1969

370 - Ibid., p. 60, et Cf. Id., p. 58-81

وأما ميشال أربغي (M. Arrivé)، وقد كتب مقالته بعد جوليا كريستيفا بزهاء خمسة عشر عاماً، فيما يبدو، فإنه اصطحب المصطلحين اللاتين معاً في عنوان فرعي له وهو: «إشكالية النص المفتوح أو المغلق» (Problématique du texte ouvert ou clos)⁵⁷¹. فالنص الأدبي، إذن، يصنف، من هذا المنظور، تحت هذين المفهومين: فهو إما مفتوح، وإما مغلق. وأوضح أنّ الانفلاق، أو بعض الانفلاق، ظلّ معدوداً على نحو متواتر من مظاهر المعنى. «والحق أنّ الانفلاق كثيراً ما تتطلبه النصوص الأدبية، وهو يتخذ الأشكال الأكثر اختلافاً: من أكثر النصوص وضوحاً إلى أشدها غموضاً وانغلاقاً».⁵⁷² ويتحدث أربغي عن مسألة الانفلاق التي يتناها الروائيون أنفسهم حين يتحدثون عن نصوصهم كما هو الشأن بالقياس إلى الرواية الفرنسية مرجريت يورسونار (Marguerite Yourcenar) حين تتحدث عن كتابها: «الذكريات الورقة» (Souvenirs pieux) فتقول: «هذا الكتاب الذي وقع تركيب نصّه على أساس الذاتية يأخذنا من آخر صفحة فيه إلى نقطة البداية منه».⁵⁷³ ويلاحظ أربغي أنّه يوجد عدد كبير من النصوص الروائية المعاصرة نجح، إلى حد الاستغزاز، لرفض الانفلاق، ويضرب لذلك مثلاً من كتابات روائية فرنسية معاصرة.⁵⁷⁴

ولقد يعني ذلك كلّهُ أنّ الحديث عن النصّ المفتوح أو المغلق هو حديث لا يزال في غاية التقيد بمبحث إنّ كثيراً من الروائيين الجدد يرفضون

571 - M. Arrivé, La sémiotique littéraire, in Sémiotique - l'Ecole de Paris, p. 134. Hachette Université, Paris, 1982.

572 - Ibid., p. 135

573 - Id., p. 148.

574 - Id., p. 135 et 148.

وضع نقطة الانتهاء فيتركون أعمالهم الروائية مفتوحة على كل القادريات والفُهوم، من حيث ترى الآخريين يكثفون بالخذ ألقاظ النهاية انطلاقاً من ألقاظ البداية فيجملون، ببعض ذلك، ألقاظ مفتوحة،³⁷⁵ كما كنا مقلنا لذلك نصّ شعريّ عربيّ وهو نصّ محمد العيد آل خليفة. وتوجد نصوص أدبيّة عربيّة أخرى كثيرة تصّف بالذاتريّة...

ثانياً - التمثّل

يعني مفهوم «التمثّل»³⁷⁶ (وهو من اختيار ترجمتا) (signifiante) (La) في اللّغة الفرنسيّة القديمة³⁷⁷ (ولقد أنشئ من حيث هو للفظ معجميّ زهاء سنة 1155 للميلاد) بمعنى: «المعنى الآخر»، وقد جاءوا به من «المدلول» (Le signifié). ويعني في اللّسانيّات: «فعل الاحتمال على معنى».³⁷⁸

ولقد ولع اختلاف كبير، وعموض شديد، من حول المعنى الحقيقيّ لهذا المفهوم الجديد الذي أنشأه جوليا كريستيفا من اللّغة الفرنسيّة القديمة فنحنّ فيه دلالة سيّاتيّة جديدة لم تكن فيه، في النظريات الفرنسيّة نفسها، فاعتبت المنظرين من بعدها فلم يملّوها به إلى مستوى الفهوم الواضح، إلى اليوم. ولم يكذ يتارل هذا المفهوم بعد جوليا كريستيفا، فيما لدينا نحن من مصادر على

375 - Id.

376 - يطلق على هذا المصطلح الذي هو من إنشائها المصنّف محمد السرحي، «تشعبي». ولقد ناساه بحر لزل الأسر على ذلك فاستعاضا بمصطلحه ثم عدّاه عنه إلى «تشعيل» لأنّ تشان مصروفاً هذا، كما يرى، إلى معنى أشدّ في حال معرفتها، وليس إلى معنى المعنى أي إلى Le signe «وليس إلى Le sens». نستخدم كريستيفا ما عرّفه من «Signe» (Signe, signifiant, signifié: signifiante) «وليس من (Sens)»، فيكون مقابلته العربيّ «تشعبي». ولقد ترجم هذا المقابل «أشياء» عند بحر السرحي، هو أيضاً، تحت مصطلح «تشعبي». راجع هذه الحرب والفكر المصنّف ج. 3، 1988، ص. 95.

377 - لقد ماتت لرميس وكرويس أن يذكروا هذا الفهوم في معجم التّيمات الذي طبعه مارس سنة 1979
378 - Le petit Larousse, signifiante. 378

الأقل، إلا بارت، ويطودوروف، وأريفي (Arrivé)، ودكرو وشيفر، ومعجم «روبير الصغير»...³⁷⁹ وأما بتفقيست (Benveniste)، ولاكان فيزعم ميشال أريفي أن جوليا كرسيفا هي التي أدخلت منهما لدى استعماله.³⁸⁰

وبعني هذا المفهوم، بوجه عام، في الكتابات المخترقة، القليلة، عنه، أنه اتصّن في حال اعتِماله؛ ولذلك فهو لا يُقرّ بالحقول التي تفرضها علوم اللغة (Sciences du langage). لهذه الحقول يمكن الإقرار بها في مستوى «التصّن التام» (Le phéno-texte)، وليس في مستوى «التصّن الخادج» الذي هو بصدد الشؤ، ولكنه لا يبرح ناقصاً لما يكمل (Le géno-texte).³⁸¹

لكأنّ التمثّل من العناصر المكوّنة للنشاط الذهني والفني والخيالي والجمالي تتضافر معاً حين يكون التصّن بصدد الشؤ؛ ذلك بأنّ كلّ الأطراف تتدخل متضافرة صوتياً ودلّياً ونسجياً وخيالياً لمحاولة إنشاء هذا المولود الجديد الذي هو التصّن في حالته الأولى، وبصير لغوي قديم أدقّ: حين يكون التصّن في «الحافرة». بل إنّ هذا التصّن الأوّل يمثّل في مستويين اثنين: المستوى الأوّل ويتجسّد في تمخض التصّن وتكوّنه في حالته الفطرية، أو حين يكون في الحافرة (أي حين يكون في مستوى «Le géno-texte»). في حين أنّ المستوى الآخر يعني بلوغ التصّن حالة من الوضوح والتمثل واتّصاف من الانتاج ليكون في مرحلته التي يبلغ فيها حدّ التول في صورته المكتملة، أو النهائية، (أي يفدي في مستوى «Le phéno-texte»).

379- لاحظنا أن مصمم وروبر الفكر للغة الفرنسية (7 أجزاء) لم يذكر هذا القيد، ولا في القسم الأسفل، ولا في الملحق، وذكر في روبر الصغير، لأنه أحدث تليفاً من صوء الفكر الذي خُلق بترويج الأكاديمية الفرنسية.

380 - Cf M. Arrivé, op. cit., p. 144-145.

381 - Cf R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopaedia universalis, t. XVII, p. 999.

وأيًا ما يكن الشأن، فإن كرسيتيا هي صاحبة مفهوم التمدل، وهي التي اختصته بمقدار صالح من الاحتمال، نتيجة لذلك، في مقدمة كتابها الآنف الذكر، وقد عرّفت فصلها فيه: «التصُّ وعِلْمُهُ» (Le texte et sa science). غير أننا لاحظنا شيئاً من الاختلاف في التعامل مع هذا المفهوم وفهمه، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، بالقياس إلى المنظرين؛ ففي حين تفصل كرسيتيا تعريفه قائلة: «إننا نعرِّف بقولنا: «Signifiante» (وبالإنجليزية: «Signifié» (cance» (التمدُّل): العمل القائم على التماسكة، والبشر والمواجهة التي تحصل داخل اللغة؛⁵⁸² فصنع لوق غطَّ التامر⁵⁸³ سلسلة دائيّة بليغة، ومُتَبَيِّنَة (Structuraliser) لحوثياً، بحيث إن التحليل النصّي⁵⁸⁴ (La sémanalyse) الذي يدرّس في النص التمدُّل وأنواعه، سيكون عليه اجتياز الدال مع الموضوع والسمة والنظام التحوي للخطاب معاً، من أجل بلوغ هذه المنطقة حيث تتراكم البذور التي تُعطي دلالة داخل حضور اللغة: «لجد ميشال أربني يرى التمدل، بحكم أسس الاشتقاق المعروفة في اللغة الفرنسية، أنّ لاحقة «ance» «تؤكد أنّ مفهوم الحدث هو بصدد الوقوع، وأن العمل لما ينشأ فقله، فالتمدُّل يجب أن يكون مختلفاً، بطبيعة الحال، عن الدلالة؛ وهي علاقة بسيطة لمسألة متبادلة بين وجهي السمة».⁵⁸⁵ وبعد أن يأتي بالتعريف

582- نرجعنا لخط «La langue» من قول كرسيتيا إلى لغة وليس إلى فلسفة لأنها لغة، مما نكره بلنظام من فلسفة.

583- أكتفينا بمصطلح «التامر» على غرار في اللغة الفرنسية: «Le sujet porteur».

584- أعتدنا هذا المصطلح في بارط الذي حمل مفهوم كرسيتيا مرادفاً لقوله: «التحليل النصّي» لاتال: «حوثيا كرسيتيا اقترح أن يسمى التحليل النصّي: «Sémanalyse». وهو يكاد يتسلسل عند كل منظر نصي ملتبس. وهو ٧ بران مخلصاً على كل حال، هي حين يطلق عليه بارط ببساطة «التحليل النصّي» تزي كرسيتيا أنه «أكتر من السمان» أو «السميرينكا» فإن هذا العلم يني سمته نقداً للشيء، ولما صرّه وغرابه: على أنه «التحليل النصّي» (Sémanalyse). وكرسيتيا معها تساطل هي بكلمة هذا المفهوم في مقترحه المثلث. انظر J. Kristeva, op. cit., p. 21. ولما طرودروف فكان يرى شيئاً عن حوثيا كرسيتيا- أن مفهوم «التحليل النصّي» يعني التكميم حول الدال وهو يتأرجح داخل النص. انظر ديكرو وطودوروف في: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.449, Seuil, Paris, 1972.

585 - J. Kristeva, op. cit., p.11.

586 - M. Arrivé, op. cit.

المطول الذي جئنا به نحن، هنا، من أصل كتاب كرسيفيا، يلاحظ -وهو الوحيد في ذلك حسماً انتهى إليه أطالعا- أنّ كرسيفيا اعتمدت في بلورة تعريفها السابق على إميل بنفنيست (Emile Benveniste, 1902-1976) وخصوصاً على جاك لاكان³⁸⁷ (Jacques Lacan, 1901-1981).

كما يلاحظ أريفي أنّ هذا المفهوم منذ أنشئ عام 1969 بقي دون تغيير في الأعمال الأحدث ظهوراً لكرسيفيا نفسها. وهو مفهوم مركزي في النظرية الّما- بعد البُنية (La théorie post-structuraliste) للنص الأدبي، ذلك بأنّ هذا المفهوم يتضمّن الامتصاص عن السّمة والوحدات الأخرى التي تأتي منها مثل الجملة، وعن الوحدات التّسمية الخالصة. أرايت أنّه علينا تمييز العنصر الأدبي -المطلوب منه تعويض النص- من الوحدة الخطائية، التي تقوم مقام الجملة.³⁸⁸

إنّ كلام أريفي على اجتهاده في أن يكون واضحاً، إلّا أنّ هذا السبل من المفاهيم الجديدة يجعله غامضاً لدى المتلقي العربي؛ وذلك على الرغم من اجتهادنا نحن أيضاً، في أن نجعله أوضح ما يكون، فلم يكن في الإمكان، أكثر مما كان!...

ويخصّص ذكرو وشيفر³⁸⁹ فقرة قصيرة لمفهوم التمدلّل لبلهان، على عكس ميشال أريفي وآخرين، إلى أنّ التّأويليّات الذي يرفضون القصديّة (Anti-intentionalists) يُهمّلون تمييز دلالّة (Signification) الأعمال الإبداعية، أي بنيتها القصديّة التي يُنشئها المؤلّف، وبين تمديدّها، أي بين تنوّع

387 - Ibid . p. 145

388 - Cf Id

389 - Cf Ducrot et Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 104

علاقة هذه الدلالة (Cette signification) مع الانشغالات، والنافع، وكيّانات النظر إلى ذلك بالقياس إلى تلقّي. وكان يريان أن تنوع الخلقين قد يشرح تنوع التمدل الذي تكسبه الأعمال الأدبية، ولا سيما في اصمائها الجمالي. حقاً إنّ التميز بين الدلالة والتمدل ليس في كلّ الأطوار سهلاً تسطيحاً، غير أنّ ذلك قد يدلّ، على الأقلّ، على أنّ الاختيار ليس كبيراً بين التحديد واللاتحديد للمعنى، وبين المستويات المخلفة لبناء هذا المعنى.³⁹⁰

وأما رولان بارط فالفيناه يتحدث عن مفهوم التمدل في موقعين اثنين، فيما أطلعنا عليه، من كتاباته.³⁹¹ فأمّا في الموقع الأوّل فيتحدّث عن مفهوم التمدل، على دأبه في «تشبيق»³⁹² بعض المفاهيم، في موقع يتحدث فيه عن إبداعية النصّ، وعن لذائذه، فيزعم أنّ التمدل وارد، (وفي مفهوم جوليا كريستيفا نفسها) في معرض الشاع الحسيّ: (Comme lieu de jouissance)³⁹³، وأنه ليس إلّا -بعد أن يسأل: ما التمدل؟-: «المعنى الذي يقع فيه الشاع بشهوانية»³⁹⁴ (أ) فكان النصّ الأدبي مجرد جهاز لإفراز اللذات والإغراء بالانغماس في الشهوات والتشبيكات!... لقد كان بارط يدور في هذه المقولة في حال عشقٍ حسيّ للنصّ!...

390 - Ibid.

391 - Cf R. Barthes, *Théorie du texte*, in *Encyclopædia universalis*, t. XVII, p. 998. Le plaisir du texte, p. 97, 101.

392 - تردّده إلى صلب معنى فتشيق.

393 - R. Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 101.

394 - Ibid., p. 97.

وأما في الموقع الآخر فتحدث بارط عن هذا المفهوم السيمائي كما لم يتحدث عنه أحدٌ ممن ذكرنا منهم، ومن سلكوا كاشفاً عن الخلفيات الفكرية والتاريخية لهذا المفهوم من حيث قصرت كرسيتقا وآخرون عن ذلك فتحدثوا عن هذا المفهوم بكيفية فطرية، وكأنه أتى من عالم خارجي ليست في مفاهيم السيمائية والنقد الجديد على بنية من الأمر فلم يُدرك أحدٌ مآثؤه.

ولحاول أن نأتي، في هذا المقام، بأهم الأفكار التي طرحها بارط عن هذا المفهوم ملغصين طوراً، ومرجحين حرفياً -للأمانة- طوراً آخر، وذلك حتى لرسم صورة واضحة، أو قريبة من الوضوح للقارئ العربي، ليرى حينئذ رآيه، هو أيضاً، في ترجمة مثل هذا المفهوم الشديد الغموض...

يقول بارط: «إنَّ باستطاعتنا أن نحصر التصنَّ بدلالةٍ وحيدة،⁵⁹⁵ وهي شرعية من بعض الوجوه؛ وذلك ما كان يُقنَت نفسه في تفصيله فلهذا اللغة، ومعه النقد القاريلي إجمالاً. وهو الذي يسعى إلى البرهنة على أنَّ للتصنَّ مدلولاً كلياً، وآخر عقيماً، يتغير بحسب الخلفيات المذهبية: فطوراً يتخذ المعنى المرتبط بالسيرة الذاتية بالقياس إلى النقد القائم على نزعة التحليل النفسي - مادة مشروع النقد الوجودي-؛ وطوراً يتخذ المعنى الاجتماعي/ التاريخي بالقياس إلى النقد الماركسي، وهلمَّ جرأ... لقد كانت معالجة التصنَّ تقوم على ما لو كأنه مُستقر⁵⁹⁶ لدلالة موضوعية؛ وقدو هذه الدلالة كالكها محنطة في الإبداع الوارد بمعنى المُنتج (Produit).

595- ترجم الأستاذ القناحي لفظ «unique» بلفظ «واحد». وواحد، هو غير واحد، مفرد له ما بعده، يعني، فإبار، وفألت وهلمَّ جرأ. في حبر أن معنى فوحيد («l'unique» لا يبل أن يتأرك في تضاد هو، لا يكون له نقد.

596- ترجم الأستاذ القناحي لفظ «Dépositaire» بلفظ «مستقر». ولكنَّ معنى اللفظ الذي يقع فكُتُون به، معنى الاحتفاء. وربما يكون ما أفرحنا نحن العرب إلى فوفاة معنى اللفظ الأصلي. وترجم لفظ «Dépositaire» في اللغة اصطلاحاً تحت مصطلح: «مستقر».

ولكن بمجرد أن يقع تصور النص على أنه نتاج (Production) وليس على أنه منتج) تفقد الدلالة مفهومها الملائم لذلك. (...) ولقد يبدو من الأولي للنص - بما هو لعبة متحركة لدلالات، دون مرجعية ممكنة لتحيل على مدلولات ثابتة - أن يقع لميز الدلالة التي تنتمي إلى مستوى المنتج، عن الملفظ - أو المقول - والبليغ، مضافاً إليهما العمل الدالّ، الذي ينتمي هو إلى مستوى النتاج (Production)، عن التلخيص (Énonciation)⁵⁹⁷ والتميز: لذلك هو العمل الذي يُطلق عليه التمدلّ.⁵⁹⁸

إننا اضطررنا إلى الاستهاد بكلّ هذا النص الطويل نسبياً، على غير دأبنا، والذي اجتهدنا في ترجمته على ما يقتضيه الأصل، وعلى ما يقرب من الأسلوب العربي البعيد عن أسلوب الترجمة الحرفية، من أجل أن نضع بين يدي القارئ نصاً نقدياً وصيماً، جهّذاً، يبيّن أسس المسألة التي نحن بصدد معالجتها وهي التمدلّ، لأنّ التقاد الفرنسيين الآخرين، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، لم يبنوا أصول هذا المفهوم ولا خلفياته المعرفية والفكرية والتأويلية معاً، فيما عدا ميشال أريفي الذي أضفى على المصطلح مسحة اشتقاقية ذات غناء لا يُنكر للمتلقي.

ولما يمكن استخلاصه من نصّ رولان بارت، هنا:

597- وهذا المفهوم الذي تتناحره الفلسفات والسياسيات إنما نحاز في ترجمته علماء عرب! وإلى الآن لم يطرأ القاموس المترجم لمصطلح لاغز، في اقتداء نحز على الأكل، والذي معنى عربياً مأثوراً في نظام الكلام، وس يترجمه بـ«اللفظ» لا يعني أكثر من أن يكشف عن حبه وغوارده وقد كتمها حزم قهرطاشي «سبحاح قلباء»، وسراج الأدياء، ص. 222 - 223) مصطلح معنى قد يقرب من المعنى الأجنبي، ولكنه ليس، وهو «اللفظ»، ويحميه على خلافه. . مهمل يجوز اقتراحه للمفهوم الأجنبي، وجهاً يقع العثور على مقابل عربي ملائم؟ وإن اقتراحنا التلخيص، بدل «اللفظ» الذي يترجمه كثير من المترجمين والأصولاء من التقاد العرب المعاصرين، كان انتهاكاً مّا في فرنسا، بالنسبة الأصلي الذي هو في معنى الصغر الحقيقي، لا اللازم كما ورد لديهم...

598 - R. Barthes, Théorie du texte, in Encyclopedien universalis, t. XVII, p. 998.

1. كان الناس يعتقدون أنّ للنصّ دلالة موضوعية، فكانوا يصنفونه على أنّه منتج⁵⁹⁹ (Produit). وكانوا يصدرون في ذلك عن نزعي التحليل النفسي والتعلد الماركسي القائم على المادية التاريخية.

2. إنّ هذا السلوك يتغير بمجرد أن نعدّ النصّ على أنّه نتاج (Produit non) (وليس على أنّه منتج، كما رأينا في الحال الأولى)؛ فما كان ملاحماً في الحال الأولى لم يعدّ في الحال الأخرى... والشبكة العلاقاتية بين هذه الأطراف المتفاعلة هي التي تكون العمل الذي يقع عليه إطلاق مفهوم «التمدد».

3. إنّ التمدد، في منظور بارط، هو فكرة الاعتماد المتصلة (L'idée d'un travail infini) للثنائي على نفسه. إنّ النصّ، من موقع التمدد، لا يمكن أن يتطابق مع الوحدات اللسانية أو البلاغية السائدة إلى هذا الحدّ في علوم اللغة التي كانت ترى أنّ النصّ يمثل في بنية قائمة مكتملة...⁶⁰⁰

4. وبالعالم بارط. مكتوناً آخره، ثانياً، لنظرية التمدد لمحدث عن المفهومين الجدلبيين المتلازمين وهما: «Le phéno-texte» وهو ما يمكن أن يترجم إلى العربية تحت مصطلح: «النص القائم»؛ و«Le géno-texte» الذي يمكن ترجمته تحت مصطلح: «النص الفطري»، أو «النص الحادج».⁶⁰¹ وباتي

599 - يصطنع مصحح العرب حرفاً متناً للمجهول هو منتج، ولذلك لم نستعمل «منتج».

600 - Cf. R. Barthes, op. cit.

601 - يعني المصنف العالمي (Éléments savants) «Phéno» الإعرابي الأسر (Phaenon) يعني الفصح والفرص. ولا يعني فيها تحيز. وإلى لا فكري كيف أرحم مصطلح «Phéno-texte» إلى «حقل النص» في الترجمة الجارية. وليس الخلق هو طر وحده من الترجمة الدينية لا تطلو هذا المصطلح من سوء أدبه، وس الترجمة الإشغالية لا تطلو من صدق بشارته عن أصو المصنوع وكيف يمكن تحويل أصل معنى من مراد «تصنيع» وأقارب «الترتيب» إلى معنى الخلق؟ من أصل ذلك نقرر أن يطلق عليه «النص القائم» أي النص المكين. ماذا لو التطلعون العرب إلى معنى الكبيرة يمكن على الأصل: «تكون النص»، ولا أرى ألبق بأصل الوضع إلا «النص قائم»، لو «التكبير». وثمنا صرّو (Le géno-texte) سواء «جينو» (Genos) (كلمة إغريقية أيضاً) «هي تمن «الترك»، وتنبه لذلك فهو يمثل على الفطرة الأولى، والأرومة، والمهارة. ويقترح عرضاً عن «نقل النص» الشائع في الترجمات العربية، أن يكون «النص الحادج»، أو «حقله النصي»؛ لأنه الموقع الذي يتكون فيه النص وينتظر وهو لا يزال نصاً؛ ماذا كانت «المهارة» هي عزيمة الشيء حتى تزد أسيرة على ذلك، ولما كان هذا المصطلح كدمازي حجة الأبريز، أي أن الأخير مرتبط بالأول، معنى للمهارة لا تطلو من المفهوم الآخر ولم نر أحداً من العرب أصل عدس للمهارة للآخرين، ولا أكملها. وضع أيضاً ما كتبه في الإحالة رقمه من هذا الفصل

رولان بارط بتعريف «التصنّ التام» من مصدر لا يعلن مائة ونصف: «إنه الظاهرة اللغوية كما تمثّل في بنية المُلغظ (Enonce) المحسوس».⁶⁰² والحق أن التمدّل الذي ليس له حدود يتمثّل غير إبداع عارضي: وهذا المستوى من الكينولة هو الذي يتطابق مع مفهوم التصنّ التام. إن مناهج التحليل التي كانت لطبق في مالوف العادة (قبل ظهور التحليل النصّي)⁶⁰³ وغروجا عنه) تنطبق على التصنّ التام. أرايت أن الوصف الصوتي، والنحوي، والدلالي، وفل باختصار: التحليل النحوي يتلاءم مع التصنّ التام (Le phéno-texte). ذلك بأن هذا التحليل لا يثير أي سؤال عن التامّ (Sujet du texte) لأنه يعالج المُلغظ (باصطلاح حازم القرطاجني)، لا التليظ. واذن، فلا مانع من أن يكون التصنّ التام من قبيل نظرية للسمة والتليغ. وهو يمكن أن يكون، إجمالاً، موضوعاً في مولوج امعازي للسّمانيّة.⁶⁰⁴

وبحاول ديكرو وطودوروف توضيح مفهوم التمدّل بمقدار أكثر فيقرّان أن «الإتيان بمفهوم نصّ هو من أجل فتح باب السّمانيّة، وعلم الدلالة (Science de la signification) في وجه التمدّل بما هو عملٌ خصوصيّ (Spécifique) في اللغة، ومنها قبل قيام أي تليظ (Enonciation) مُبتين، وفي

602 - In R. Barthes, op.cit.

603 - أرحم الأستاذ اللامي أيضاً مفهوم حولي كرسيتها *analyse sémantique* «التحليل النصّي»، وهو، في الحقيقة، كما نكا أشكنا ذلك، من هزاج رولان بارط، ولذلك استعملناه نحن أيضاً لهذا هذا لنا من سويله ووضوحها هو أنه ليس مطلقاً من الفاحية العربية! لأن مفهوم كرسيتها مركب من عنصرين اثنين: «Sèmes» وهو عنصر من أصل الغريزي (Sémelion) ويعني في الفرنسية «Signes» التي ترجمها نحن تحت مصطلح «السمة». وقد يستعمل نقلاً الجدد من العرب والملاحه. وقد كانا قلنا عدم اعتبار هذا المصطلح لإطلاقه على شيء آخر في غير هذا المقام. ونعني بسمة في المنهجيات الوحدة المصرية الاختلافية للدلالة (Unité minimale différentielle de signification). في حين أن التحليل (L'analyse) أتت من الإفرقية (Analusis) وهي وضع الشيء في حائل تحليل، أو تحليل بين أربعة الشيء. إلى أجزاء، وبشكلها إلى أبعد حد ممكن (رعدة من استنتاج) ونتيجة لذلك لمصطلح كرسيتها يعني في بلغيتنا: «تحليل الوحدات المصرية الاختلافية». ولكن لنا كانت هذه الوحدات تتركز كبنية النصّ فلم يكن ممكناً أن نطلق عليها «التحليل النصّي»! إلا كانت العادة هي تحليل الوحدات المصرية التي هي سمات اللغوية بما تحيل من اختلاف الدلالة النصّي، قبل «التحليل النصّي».

604 - R. Barthes, op.cit.

وجه المستوى الغري (Niveau d'altérité) بالقياس إلى كل لغة استعمال، ثم من أجل تقديم وسيلة ممكنة التصميم على كل الأنماط لفعل المعنى، مع مفهوم الإجراء الدلالي (Pratique signifiante)، في الوقت ذاته».⁶⁰⁵

والتدلل في منظور طودوروف، وذلك ركعاً على تاسيات بيوس، هو أنه: «هستاعنا. تسمية هذا المظهر من السمة (أي «سمة التوارد» (Le signe-occurrence) الذي يقضي إلى الدخول في الخطاب لتركيب مع سمات أخرى: التدلل».⁶⁰⁶ وواضح أن قلب تركيب هذا الكلام هو المستقيم في اللغة العربية، ولكن أمانة الترجمة اكتفت بتقديم كلام طودوروف وديكرور كما جاء.

وستخلص من معالجات بعض هؤلاء النظريين:

1. إن التدلل جاء لإحداث ثورة حقيقية في مفهوم السمة، وفي شرعية نسبتها إلى السيمائية، وفي نظريات بيوس ودو صوسر عن هذا المفهوم؛
2. يعني مفهوم التدلل لدى كرسيفا -وهي التي أنشأته، في دلالة السيمائية، إنشاء، انطلاقاً من أعمال يلمسليف ودو صوسر أيضاً، ولما أرادت تحقيقه من وراء بلورة هذا المفهوم- «إمكان إفلات السيمائية من قبضة قوانين الدلالة الملازمة للخطاب بما هو أنظمة للتبليغ؛ ثم إحداث حقول أخرى للتدلل. وإذن، لقد وقع إعلان التحليل الأول حدّ رجم السمة أو حائلها (La matrice du signe) (...)». كما أمسى من الضرورة بمكان

605 - Ducrot et Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 449. Seuil Paris, 1972.

606 - Ibid., p. 138.

مراجعة مفهوم السمة، مراجعة نقدية، وكذلك كلّ المساعي السيمائية
تعملها، وتطورها التاريخي، وصلاحياتها في مختلف أصناف الإجراءات الدالّة
- ومعها كلّ هذه العلاقات ⁶⁰⁷.

3. في حين يرى ميشال أريفي أنّ التمدل يعني أنّ مفهوم «الحدث هو
بصدد الوقوع، وأنّ العمل لَمَّا يَنْهَ فَعْلُهُ، فالتمدل يجب أن يكون مختلفاً،
بطبيعة الحال، عن الدلالة (La signification)؛ وهي علاقة بسيطة لمُسَمّة
مبادلة بين وجهي السمة».

4. وأمّا رولان بارت فيعالج هذا المفهوم من زوايا مختلفة، ويعوّمه في
مفاهيم أخرى سيمائية مثل النصّ الثام، والنصّ القطري -الخادج-، والتحليل
التصني، والمنج، والتأجية. كما يتحدث عن الخلفيات التاريخية التي الضت
إلى إنشاء هذا المفهوم.

وبطلّ هذا المفهوم محتاجاً، من التقاد الجدد، إلى كتابة جاذة وأصيلة،
ومسبة ومتنوعة، وربما إلى ندوات نقدية متخصصة لإمكان الإفادة منه في
تطوير النظرة الرصينة إلى النصّ الأدبي فيما بعد الحداثة الفرنسية.

ثالثاً. المتأجية،

نلاحظ أنّ هذا المصطلح في أصله من قِبل المعاني الصناعية
والزراعية، فهو مرتبط بالنشاط المادّي، والجهد العضلي للإنسان، لا الفكريّ
والقرجي. وإذن، لتأجية (أو «إنتاجية» باللغة الضعيفة) الأرض: تعني جودة

607 - Cf. J. Kristeva, op. cit., p. 20-21.

التاج ونوعيته. فالنتاج (Production) يعني الكمية فقط، في حين أن التاجية تعني نوعية التاج وجودتها وكميتها جميعاً (Productivité). ولذلك نجد هذا اللفظ مستعملاً في الفرنسية منذ عام 1766.⁶⁰⁸ غير أنهم لا يريدون، في الحقيقة، بفهوم التاجية إلى الجودة والتوعية بمقدار ما يريدون به إلى تلاحم جملة من الأطراف معاً في ظل التنصّ على أن ينشط ويحمل (Travail) ... والأطراف الفاعلة هنا هي القاص نفسه، والقاص، ومتلقي التنص، جميعاً...

وجاءت إليه جوليا كرسيفا فاجهدت في أن تمنحه معنىً إبداعياً ومفهوماً معاً، جديداً، (كما كانت جاءت ذلك بالقياس إلى التمدّل...) يتمخض للنشاط الإحصائي للتنص. ونعرف كرسيفا هذا المفهوم فترجم أن «التاجية التنصية هي الإجراء الملازم للأدب (نص)، ولكنها ليست هي الأدب نفسه (التنص)، مثلما أن كل عمل هو إجراء ملازم لقيمة ما، دون أن يكون القيمة نفسها».⁶⁰⁹

ويمكن أن نستخرج من هذا التعريف مفاهيم لمرعّة هي بمثابة المفاتيح التي قد تساعد على فكّ هذا الاستفلاق:

1. التاجية التنصية (La productivité textuelle): وهي المفهوم الأول الذي لتركز عليه كلّ المفاهيم الأخرى لتكون له سُخْرِيّاً من وجهة، واتخاذها الصفة التي غيّره عن أيّ نتاجية أخرى، فكانت «التنصية»، لا غيرها، من وجهة أخرى؛

608 - Cf. Le nouveau petit Robert, Productivité.

609 - J. Kristeva, op. cit., p. 177-178.

2. الإجراء الملازم للأدب: وذلك بحكم أنّ الأدب حقلٌ إبداعِي يُفهمُ أجناساً أدبيةً متنوعةً، لكنّ هذه التاجيّة هي التي تتسلّط على نشاطه الداخليّ لتحديد العلاقات، وتغصّر المفاهيم، وتميّز النوعيّة. فكما أنّ الأرض يلازمها التاج والتاجيّة، فكذلك الأدب هو مُنتجٌ من بعض الوجوه، كأيّ منتجٍ اقتصاديٍّ، فلهذه صفة ملازمة لتمييز هذا المنتج وترقيّة مستواه النوعي وهي التاجيّة، أي الطليعة الطليّة والتالمة والجميلة معاً للمنتج.

3. ليست التاجيّة هي الأدب نفسه. فهي ملازمة لنصٍّ من أيّ نوع، ولكنّها لا ترقى إلى مستوى الأدب (العمل الأدبيّ المكمل). فكان هذه التاجيّة صفةً للنصّ عبر التصرّف لتجعلهُ أقدّر على الإغصاب. فكأنّها العطاء التهدي الداخليّ المميّز لإثمار نصٍّ كبير. فالتاجيّة هي الصفة الملازمة للأدب، لكن دون أن تكوّنهُ. ولا غرابة في ذلك؛ أم اليس كلّ عملٍ له قيمته مهما يكن رخيصاً، ولكن لا يمكن أن يكون القيمة نفسها أهدأ؟

وتلقّم كرسيفاً، في موقع آخر من الفصل نفسه الذي تتحدث فيه عن تاجيّة النصّ، التاجيّة التّصيّة على أنّها جهاز اجتمع «لنقويض المائلة، والشبه، والانعكاس التطابقي؛ إنّها هي اللاتطابق، وإلّا لنقيض العمل الأدبيّ».⁶¹⁰

وإذا لم تكن هذه التاجيّة هي العمل الأدبيّ نفسه، بل هي نقيضه؛ فهل التاجيّة كانت لتكون في مقرّرات الفيزياء والرياضيات؟ وإذا كان الأدب هو نصّاً جميلاً وثمره من فعل الخيال، بالتفان يرقى إلى مستوى الإجماع، فلمْ لَمْ تكن هذه التاجيّة سخرّة لهذا الأدب الذي يظنّ لائقاً ما قامت الدنيا؟

610 - Ibid., p. 178.

وإذا كانت الصائفة جاء لبيان أن النص حين يكتبه كاتبه هو يتفاعل مع
نصوصٍ أخرى دون قصدٍ ودون علمٍ في كثير من الأطوار؛ فلم لا يكاد هذا
المفهوم (التأجئة) يفيد الكتابة الأدبية فليلاً؟ بل جاء ليقوض أركانها، ويهدم
بناها، ويمضي في طريق غير طريقها.

ويبدو لنا أن رولان بارط كان أوضح وأدق في تقديم هذا المفهوم حين
كتب أن «النص هو تأجئة. غير أن ذلك لا يعني أنه مُتَّعَجٌ عملي (مثل ما تتطلبه
تقنية السرد، والتحكم في الأسلوب)؛ ولكنه المسرح نفسه للتأجئة حيث يلتحق
النص (Le producteur du texte) بقارئه. فالنص يعمل (Travaille) في كل لحظة،
ومن حينها يتأول؛ لحتى في حال وجوده مكتوباً لا يتوقف عن الاعتمال،
وتشغيل مسار التأجئة. لكن النص يعمل مع ما ذا؟ إنه [يعمل] مع اللغة،
أو ما. يقوض لغة البليغ، أو التقديم، أو التعبير (حينها يتواجد النص،
وحده أو مع غيره، يتواجد التوقُّم بالحاكاة أو التبعين) ثم بعد بناء لغة
أخرى، أغصب وأكبر، وأسخى وأثمر، دون عمقٍ ولا سطح. ذلك بأن
حيزها (المضاءها) ليس حيز الشكل، أو اللوحة الفنية، أو الإطار، ولكنه حيز
مضمّن للعبة تتلّقى فيها العناصر المتفاعلة»⁶¹¹.

611 - ترجمة: «Jeu combinatoire» عبارة عن لعبة تتلّقى فيها العناصر المتفاعلة؛ لأنّ هذا اللفظ في الفرنسية مميّز
أثير: معنىً خاصاً بالرياضيات، ومعنىً خاصاً بمصطلحات العلماء معارض سطر الرياضيات. وهو الذي ترجمه به هذا
اللفظ. ورغم الأستاذ البلخعي هذه العبارة بقوله: «ولكنه الساع ههنا، الساع فلكي فلكية»، العرب
والمعنى للعناصر ع. ج. 1988، ص. 94. وبارط يستعمل لفظ «اللعبة» كثيراً في كتاباته، فلا مصادفة لترجمته بقوله
«Jeu» بالمركا. كما أنّ لفظ «Combinatoire» يعني شبكة من العلاقات تتلّقى في وقت واحد، ولذلك
ترجمناه بما ترجمناه.

ويحتمل بارتط الفقرة القصيرة التي كتبها ضمن مقالته عن «نظرية النص» فليجّ على اصطلاح لفظ «اللّعب» المعهود في كثير من كتاباته، فيزعم «أنّ التّاجيّة تطلق، وأنّ إعادة التوزيع تحصل، وأنّ النصّ ينبعث، بمجرد أنّ المدوّنة / أو القارئ، مثلاً، يشرع في اللّعب بالذّال، إمّا بالاهتداء إلى تأسيس ألعاب لقويّة (Jeux de mots) دون انقطاع إن كان مؤلّفاً، وإمّا بإنشاء معاني من قبيل اللّعب، حتى ليما إذا لم يكن مؤلّفاً النصّ توقعها قطعاً، وحتى إذا كان من الوجهة التاريخيّة مستحيلاً توقّع ذلك: إن كان قارئاً، ذلك بأنّ الدّالّ يتعمي للتّمسّ جميعاً، وأنّ النصّ، في الحقيقة، هو الذي يظلّ يعمل دون كلّ، وليس المخطّن (L'artiste) أو المستهلك»⁶¹².

ونستخلص من كلام بارتط عن مفهوم التّاجيّة أنّه، أو أنّها:

1. أنّ كلّ نصّ هو تاجيّة. ولكن يبقى أن نساءل: هل تستطيع أن تعني كلّ تاجيّة نصّاً أيضاً؟ أي هل هناك تبادل المواقع المرفقيّة والجماليّة، أو قل: هل يوجد تلاؤم بين التّاجيّة والنصّ، بحيث حين يكون هو، تكون هي، وحين تكون هي، يكون هو، وحين لا يكون أحدهما، لا يكون الآخر، لهما

612 - R. Barthes, op. cit

هذا وقد ترجم الأستاذ الفقرة التي ترجمناها عن عالمي بالي: «التّاجيّة تطلق، وتعود دور إعادة التوزيع، ويبرع النصّ عندما ياجر للدّوّنة أو القارئ أو كلاهما معاًه الفقل، إمّا وقد تعي الدّوّنة، عندما يفسّر نصّه، وبما انقطاع «عناصرت»، وإمّا (أن يسنّ قنارئ) في استعراض معاني متغيّبة، وإن لم يكن مؤلّف النصّ له وصفاً، بلّ ولم يكن غلبها مستحيلاً من ضاحية تاريخيّة: أي أنّ كلّاً ملأه لكلّ النصّ، وليس في الحقيقة هو الذي يصلح بلا كلّ ولا ملّ، وليس الدّالّ أو المستهلك». العرب والشكر الجمالي، ص. 94، ع. 3، 1988، بيروت. وتلخّص أنّ نهاية الفقرة الأخيرة في أصلها قائمة على تطبيع الحسل وحسم وصل حتّى كأنّ الملاحظ يكتب بالفرنسيّة، من أصل ملأه حاول نقل كتابه بارتط على أصلها «التّاجيّة تطلق، وإعادة التوزيع تحصل، والنصّ ينبعث...». على أن نؤدّ، مع ذلك، بأننا اللدنا من ترجمة الأستاذ الخفصّي وما خلّف فيها من ضعف في بعض الملاحظات طبعها معه، وسألفناه في الماضي، فيما ترجمناه هنا في هذا المعص من مقالة بارتط. ونؤا لقول في ذلك إلّا ما كان قال من ملأه في من سطحي.

وهو يفتي حائل نصيباً
شكّرت خاتمي الجميلة

متلازمان متطابقان؟ أمّا جوليا كريستيفا فلا ترى أنّ الناجية هي النصّ، ولكنها حالة مقابلة للأدب دون أن تكون أدباً، كما أنّ قيمة العمل هي القيمة المرتبطة بالعمل، وليست القيمة في حدّ ذاتها. وإذا كانت الناجية النصّية ليست أدباً وما ينهي لها، وإذا كان النصّ يوجد في اللغة، في أحد القول بارط؛ ثمّ إذا كان الإجراء المقارن للأدب هو الناجية النصّية، بقلب عبارة كريستيفا عوداً على بدء: فما الناجية على وجه التحديد، إذا؟

2. وعلى أنّ الناجية النصّية ليست ما يتولّد عن تقنية عمل سرديّ، ولا ما ينتج عن التحكم في أسلوب الكتابة، ولكنها مجال شاسع تتلاقى فيه شبكات من العناصر والأطراف المختلفة ومنها النصّ والقارئ لتتلاقى لتفاعل، لتكوّن هذا الشيء الذي يقال له، إذن، الناجية. وكلّ ذلك ينهض به النصّ من حيث هو ذو قابلية للاعتماد مع كلّ ما يحيط به، ويتلاشى فيه لثابتاً لبني من الفناء البشع جمال الوجود! ذلك هو ما يفهم من كلام بارط. وذلك ما يمكن أن يكون إجابة عن السؤال الأخير الذي أثارناه في الفقرة السابقة.

3. لاحظ أنه يوجد تناقض في تحديد مفهوم الناجية الأدبية بين كريستيفا وبارط؛ ففي حين تراها الأولى ليست الأدب ولا النصّ (La productivité textuelle (...))⁶³ يراها الآخر أنها الأدب نفسه، ما دامت هذه الناجية هي النصّ نفسه (Le texte est une productivité).⁶⁴

613 - J. Kristev, op. cit., p. 178.

614 - R. Barthes, op. cit., p. 998.

وأما مشال أريفي فإنه يُقيدنا بشيء له يكون على غاية من الأهمية للقارئ، وهو أن النتيجة جاءت لقَوْضِ أَمْسِ البَيِّنَةِ ونظرهما التي كانت ثوبها لمفهوم التصريح؛ ذلك بأنَّ البَيِّنِينَ كانوا ينظرون إلى التصريح على أنه مُتَجَعِّ تامٌّ، ولذلك كان يَحْتَلُّ في منظورهم مُعْلَقًا، بحيث إنَّ عدد مستويات الدلالة (التشكلات) لنصٍّ ما، كانت لهاتية؛ فكان التصريح يَحْتَلُّ للقراءة بكيِّفِيَّةٍ سَلْبِيَّةٍ، على أساس أنه عملية لَفَكٍ استدلالات لمعنى واحد أو أكثر... وجاءت الناصية منالصةً لذلك من أجل أن تقوِّضَ هذا المفهوم. «إنَّ تحديد التصريح على أنه ناتجة بقَوْضِ هذا النموذج القائم على العلاقات بين الكتابة والقراءة. لِفعل اللَّعبِ المُخاطمة للذَّالِّ التَّصَرُّي (...)، وللمعاني القائمة على نشاط اللَّعبِ (Des sens ludiques)، تعني أنَّ القارئ يستطيع، بكيِّفِيَّةٍ لَقْدَمٍ على أنها مشروعة، أن يهتمَّ بالتصريح وهو يراه يعني نفسه شيئاً خصوصياً، وأنه مسرح لتناجٍ حيث يتلافى (أو يخلط) المؤلف والقارئ».⁶¹⁵

ونلاحظ أنَّ أريفي يُنهي كلامه -وهو مجرد فقرة قصيرة- بكلام بارط. غير أنَّ ما كبه، مع ذلك، يقدِّم توضيحاً أكثر لمدلول هذا المفهوم السيميائي المُفْرَج.

والحق أنَّ التصريح (ومنه النتيجة التَّصَرُّفية والتمدلُّل كما تطلق على ذلك كرسيلها) على تطلُّع بارط وأصحابه إلى جعله عجائبيًّا مُفْرِزًا، مُرَبِّجًا مضبًّا؛ فهو مسكين بسيط، ضعيف القوة، قليل الحيلة، أمام مُنْشئه الجبار، فهو ليس إلا مجرد الفاظ يكتبها كاتب هو الذي يتحكَّم، في الحقيقة والواقع، في لفته ومساره، ونسجه وأسلوبه، وعمقه ومسطحه، مُحْكَمًا مطلقًا؛ بحيث يقدِّم ما يقدِّم منه إن شاء، ويؤخر ما يؤخر منه إن شاء، ويبدِّل ما يبدِّل فيه

615 - M. Arrivé, op. cit., p. 143.

إن شاء؛ فهو الذي يَقتُ في إنشائه، كما تحت الحُبلى في وضعها حين يلم عليها المخاض، ولكن الكاتب الأديب هو الذي يعث بالفاظه، ويلعب بشوجه أيضاً، لا التص الذي هو مجرد ألفاظ قابضة في المعاجم الحرساء، في أصلها، فيأتي بها المبدع ليبحثها من مرقد الطويل، ويخفي عظامها الرميم؛ فيجعل منها كلمات جميلة مزخرفة، مؤلفة بالمعاني، طافحة بالإيقاع. وإذن، فالحدالة الفرنسية التي ألهمت لسلتها على إلغاء الإنسان بالتكرار تاريخه، ومن ثم إلغاء المؤلف فنادت بموته، كانت غايتها، أولاً وأخيراً، من وراء اصطناع هذه المفاهيم الغامضة إثبات شيء لم يوجد قط، وهو التص منعزلاً عن كتابه لتجعل منه كتاباً يبعث بل دعماً، يحيا وحده، ويكاد معاناة الوجود وحده، إلى أن يموت وحده!... أما من أنشاء وسجده، وكتبه وانطقه، وأبدعه وزخرفه، وتكأذ في كتابته حتى أنشاء، فهو غير موجود، أو هو موجود فقط من خلال هذا الكائن اللغوي الأخرس، لأنه مجرد إنسان!...

رابعاً. بين المرجع، والمرجعية

ويكاد هذا المفهوم يسترّ تصوّره على الساتة التلازمة؛ فمن المنظرين من لا يهر اهتماماً كبيراً لإمكان التميز بينهما، مفهوماً، بحيث يفتدي كلّ منهما مفهوماً قائماً بذاته. من أجل ذلك نجد بعض المنظرين يستغني عن المرجعية (Référéce) ويجترى بالمرجع (Réfèrent).⁶¹⁶ غير أن عامة المنظرين السيمائيين ينجحون بالمصطلحين الاثنين إلى أن كلّاً منهما يتمثل مفهوماً قائماً بنفسه، مختلفاً عن صوره اختلافًا لليلاء، على كلّ حال، فيشترطهما معاً، كلّاً على حدة.

616- بظر، مثلاً:

Ducrot et schaeffer, op. cit., p. 360 ; Encyclopædia universalis, Référéce, index***, p. 2506.
وإن مرّحاً هذه الساتة الطّمة كما عالجها كتاب دكرو وصاحبه.

1. المرجع:

ولقد جاء هذا اللفظ من اللغة الإنجليزية (Referent) إلى اللغة الفرنسية التي لم يدخلها إلا في سنة 1820.⁶¹⁷ وهو يعني في معناه المعجمي: فعل، أو وسيلة للمترجم، والتموّع بالقياس إلى شيء آخر، مثل العلاقات التي تفرّر لموظف بناء على المرقب الثابت الذي يُصبح مرجعاً قارئاً، إذن، لهذه العلاقات.

وأما من حيث هو مصطلح فلم يستعمل في الفرنسية إلا في منتصف القرن العشرين مأخوذاً عن الإنجليزية أيضاً.⁶¹⁸ وأما في اللغة العربية فلا أحد يدري متى استعمل هذا المصطلح مترجماً إما عن الإنجليزية وإما عن الفرنسية؛ وذلك في غياب المعاجم العربية المتخصصة التي لفتت بتاريخ الألفاظ لانهدام المعلومات التاريخية لديها، لقلة الاهتمام بالمعرفة اللغوية الدقيقة لديها، ولموت المجتمعين العرب وهم أحياء، وبكلّ حزن، واللغة خلقهم وما يعملون! ويعني مفهوم المرجع في اللسانيات ما نحمل عليه السمة اللسانية (Le signe linguistique). كما يعني المرجع، بصورة أدق، العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية للرجوع إليه (Réfère). إن اللسانيات الصورية التي السمة اللسانية بالقياس إليها لا توحّد شيئاً واسماً، ولكن مفهوماً وصورة سمعية نرغبنا على التمييز ما بين الوظيفة المرجعية، أو النظرية، وبين الدلالة (Signification)، أو قل: تلك العلاقة بين الدالّ والمدلول داخل

617 - Cf. Le nouveau petit Robert, Référence.

618 - Ibid.

السمة نفسها. إن الدلالة تربط مقطعاً صوتياً (لفظاً) أو مكتوباً كالشجرة، مثلاً، بمعنى هذه الشجرة؛ فالمرجعية توحد السمة (الشجرة) في مجملها بالأشجار الموجودة.⁶¹⁹

إننا ننصّر، انطلاقاً من أفكار دو صوسير، أن مفهوم المرجع وارد في أذهان المتحدثين، في كلّ اللغات، ومنذ القدم، ولكنّ اللسانيّتين وفلاسفة اللغة والنقاد لم يهتموا السبيل إليه إلّا في العهود المتأخّرة. إنّ كلّ معنى وارد في لفظ من اللغة يُحيل على معنى قائم في العالم الخارجي، أو هو متظنون بذلك.

ويبدو أنّ نظرية المرجع أساسها ما ورد في كتاب «محاضرات في اللسانيّات العامّة» لدو صوسير حين قرّر أصرّ على التمييز بين الوظيفة المرجعية للسمة الموحدة، والدلالة، زاعماً أنّ «السمة اللسانية الموحدة ليست شيئاً أو اسماً، ولكنّها منصوّر سمعيّ (Concept acoustique)».⁶²⁰

فحين يقول قائل مثلاً: «جبل قاف» هو يحيل على معنى قائم في عالم خارجي، ولو أنّه غير حقيقيّ من الوجهة الجغرافية، كما يقول: «الأوراس»، حدّدوا الفعل بالتعلّ... ذلك بأنّ التواصل اللغويّ الذي يتمّ بين المتخاطبين يجب أن يعيّن الأشياء التي تشكّل عناصره اللسانية⁶²¹ ويصفها معاً. فهذه الحقيقة ليست بالضرورة هي الحقيقة، أي هي العالم. ولذلك فاللغات

619 - Cf. F. de Saussure, cours de linguistique générale, in Encyclopædia universalis, Référent, Thésaurus - Index, III, p. 2506.

620 - Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, in Encyclopædia universalis, Index ***, p. 2506.

وهض أيضاً ذكره وشعره ج. م. م. ص. 460.

621 - بحر لغة بين اللسان الذي هو سبيل إلى لسان حاض من الآخر، كان يكون لسان آخر متلاً بكل ما به من نظام النحر والتركيب... واللساني الذي هو سبيل إلى العلم للحكم في حقائق اللغة من حيث الأصوات والتركيب والأوضاع الصوتية...

الطبيعية تمتلك هذه القوة لتكوين عالم تحمل عليه، أي أنها تستطيع ان تمنح نفسها عالماً للخطاب خيالياً.⁶²²

إنّ أحداً من الناس إذا تحدّث عن مكان من الأمكنة، الخيالية أو الجغرافية، كما سبقت الإيحاءة إلى ذلك، أو اثار في لفظ منطوق أو مكتوب معنى من المعاني (يطلق عليه دو صوسر «المصوّر» أو «المفهوم»): كيف يثبت كلّ ذلك في الوهم، ويرسخه في اللحن، فيجعل اللفظ المنطوق ذا كفاءة للإحالة على عالم خارجي يمثّله الوهم تمثلاً دليلاً، أو تمثلاً على نحو ما؟ هذه هي الإشكالية التي يحاول مفهوم المرجع نقاشها والانتها من خلالها إلى ما يمكن أن نطلق عليه «نظرية الإحالة على المعنى الخارجي». واذن، فهل المعاني التي تردّ في الكلام هي قائمة خارج هذا الكلام؟ وإن كانت قائمة فما المرجع الذي يسوق إليها ويمثّلها في اللحن تمثلاً دليلاً إلى حدّ المسألة ؟

ونشأ عن مفهوم المرجع فرعّة أخرى لهذه النظرية، وهي «القيمة المرجعية» للسمة من حيث مدلولها، لا من حيث دلالتها. والحق أنّ الفلاسفة واللسانيّين والمناطقة كثيراً ما ألحوا على ضرورة تحديد القيمة المرجعية لبسمة ما، وبين مدلولها (Son signifie) (أو معناها (Son sens). غير أنّ دو صوسر أسس لهذه المسألة بالفصل بين السمة ومعناها زاعماً أنّ مدلول «الفرس»، مثلاً، ليس هو مجموعة الأفراس، ولكنه مفهوم «الفرس» نفسه.⁶²³

وكان دو صوسر يزعم عن مصوّر المدلول أنّه ليس إلّا «إحالاتاً خالصاً، لأنّ تحديده لا يتمّ إيجابياً من خلال مضمونه، ولكنه يتمّ سلبياً من

622 - Cf. Ducrot et schaeffer, op. cit. : p. 360 et suiv.

623 - Cf. Ducrot et schaeffer, id.

خلال علاقاته بالألفاظ الأخرى لنظام الكلام. فادق ما يميز المدلول أنه يكون ما لم تكن المدلولات الأخرى: إنه قيمتها الخالصة لها.⁶²⁴

غير أن نظرية دو صوسير لا تخلو من بعض التهويل، ذلك بأنه ليس كل سمة، على وجه الإطلاق، في منظورتنا نحن على الأقل، تمثيل على عالم خارجي؛ لأن من السمات لمن لا يمثل إلا على نفسه، ولا يكون التلقي، أو المخاطب، مطلقاً إلى اصطناع وهم ليصور معنى السمة، بعيداً عن إدراكه المحسوس. فإذا خاطب مخاطب شخصاً قاللاً: انظر إلى هذه الشجرة... لأن كل وهم المخاطب وبصره وإدراكه معاً يركز على الشجرة التي ينظر إليها ما ضالها؟ لأن أضاف إلى عبارته: «ما أشدّ احضراً أوراقيها»، أو «ما أوزن ظلالها» (ولا بد أن يصحب هذا الملفظ وجود شمس وحاجة لكي يتحدد معنى الظلال، في هذه الحال)، اكتملت الصورة المضمونة في وهم المخاطب لمدلول الشجرة. والذي جعل السمة تستقل بنفسها فتعمل على نفسها، وتقطع على اللحن أن يصور عالمًا خارجيًا من خلال ذكرها هو «النظر»، و«هذه». فالسمة الأولى أمرت بالقيام بفعل النظر، وشحن البصر إلى ملاحظة شيء ما... في حين أن اسم الإشارة حدد هذه النظرة البصرية لمحتضنها للشجرة.

وإذا كان دو صوسير إنما يقصد إلى أي سمة لقي وحدها، كأن يقول قائل من الناس «الشجرة» ولا يضيف إليها شيئاً،⁶²⁵ ولا يكون «ال» فيها

624 - De Saussure, in Id.

625 - من أروع ما ورد من سني في مجال المنهج اللغوي عند العرب أن عبد الله بن عمر بن الخطاب سأل دو صوسير في نظرية اسمية اللغة حين يقول: «إن النظم في الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها يختص من معنى ولا لسانها يختص في ذلك شيئاً من فضل يختص أن يتحرى في نظمها ما لا يتحرك، علم أن واسع اللغة كان قد قال: «هذه» فكان «حرب» لنا كان في ذلك ما يوقى إلى سادته. الجرجاني، «دلائل الإعجاز»، ص. 40.

مفيدة للمعهد (بالدلالة النحوية) بين المتخاطبين، فحينئذ يصح الكلام مجرد عبث، لأنه لا يمدو أصواتاً طائفة في القضاء... ولكنّ دو صوسر كان احرز لهذا بصوم الألفاظ في نظام الكلام داخل لسان من الألسنة...

ثمّ إذا قال قائل: «أنا»، فهل كان هذا لما يشير الذهن فيجترجه إلى تمثّل عالم خارجيٍّ لأنا؟ وإذا قال قائل: «المطر» (وكان المطر يهين في تلك اللحظة التي أعلن فيها عن ثباته) فهل يكون المطر المنظور المسموع المحسوس محتاجاً إلى تصوّر خارجي؟

نقول كلّ ذلك لأنّ دو صوسر كان يصدد تحديد معاني السمات منفردةً منعزلةً للذكر، من بين ما ذكر، الكلب، والشجرة، والحصان...

وأنا لا تدري هل كان دو صوسر يفكّر فقط في معاني السمات المحسوسة التي ضرب بها مثلاً (الكلب- الشجرة- الفرس) ولم يفكّر في معاني السمات المجردة كاللُب، والإشفاق، والخوف، والرحمة، والحنان...؟ وهل معاني هذه تحيل على صورة سمعية، أو على صورة ذهنية؟ وأين تكمن الصورة اللغوية لقول قائل: «الخوف»؟ وهل قولنا الخوف يشبه قولنا الكلب أو الفرس أو الشجرة...؟

ودو صوسر يعلم -ومعه عبد القاهر الجرجاني في مسألة «ربض» و«ضرب»- أنّ اللغة نظام مركّب من أصوات وألفاظ، ولا يتمّ فهم معنى اللفظ الواحد منعزلاً إلاّ بإضافة لفظ آخر إليه، إلاّ إذا دلّت على ذلك قريبة، أو عطف في سياق، مثل استعمال الضمائر، وأسماء الإشارة (أنا، أنت،

هوا هي... هذا، هذه...). ولكن حتى الضمائر وأسماء الإشارة لا تعني كبير شيء إذا استعملت وحدها، ولم لها حجبها أسبقاً تبين معانيها بتوحيدها في النظام العام للخطاب القائم من حيث تستمد دلالتها...

وهناك مشكلة أخرى في الإحالة المرجعية التي شغل دوسوسير ١٤، وهي أن السمة كثيراً ما تكون مجازية لا حقيقة، (بالإضافة إلى ما كنا لاحظنا من شأن السمات المجردة المعاني...) يضاف إلى ذلك أن من العسير إبعاد السياق في فهم الكلام بين المتخاطبين، كما نية إلى ذلك كثير من المنظرين، منهم لربماس. فإذا كان عهداً معروف بين اثنين من الأصحاب، فلما التقيا سأل أحدهما صاحبه: أين القصيدة؟ / أو هل رأيت القصيدة؟... فلا يفهم غيرهما شيئاً كثيراً من هذين السؤالين. فهل كان السائل يريد لعلاً إلى قصيدة من الشعر المؤلف من الكلام، أو إلى حسان كان يعشقها فكان يمثّلها لقصيدة، ولكنها أجل منها...؟ فسمه القصيدة لتحيل، هنا، على عالم خارجي حقاً، ولكن بضرورة الفزع إلى الوظيفة السياقية التي هي وحدها التي تحدّد دلالة هذه القصيدة التي لا يراد ١٤ إلى شعر، ولكن إلى امرأة من النساء، (وليس إلى أي امرأة، ولكن إلى امرأة معينة في اللغة سلفاً...).

إن مفهوم المرجعية الدلالية للسمات اللغوية ثابت بالفعل، ولكن في أطوار معينة دون سوانها، فقولنا: «الصين» هو سمّة لتحيل على عالم خارجي حقاً. ولكن إذا قال قائل: «كناي»، فقد قطع على النحوي أن يهيم في العالم الخارجي لتحمل هذا المعنى.

ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها، كذلك حكم اللفظ مع ما وُضع له»⁶²⁹.

ولتأمل قول عبد القاهر: «كذلك حَكَمُ اللفظ مع ما وُضع له»، وقوله: «بحال أن يوضع اسم، أو غير اسم، لغير معلوم، ولأن المواضع للإشارة...»، «ولكن إلى كون الفاظ اللغات سمات لذلك المعنى، وكونها مرادة به»: فهو يلاسن المسألة المرجعية في دلالة السمة المعاصرة التي قد تحمل، في أطوار معينة، على عالم خارجي؛ فليست نظرية المرجع إلا تحديد ما تحمل عليه السمة اللسانية من معنى خارجي يمثل في الدهن، كما رأينا. أي أن السمة حين توضع لا بد من أن يكون لها معنى تحمل عليه في الدهن، في حالتي حضور أو غياب، أي أنها لا توضع لغير معلوم.

ولعل التصريح الآتي لعبد القاهر نفسه أن يزيد هذه المسألة تأكيداً على أن هذا المفكر اللغوي كان في ذهنه مفهوم «المرجع» المصنوي للغة على نحو ما. قال الشيخ: «وإذ قد ثبت أن الخبر، وسائر معاني الكلام، معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويضربها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويرجع فيها إليه؛ فاعلم أن الفائدة في العلم بما واقعته من المتشبه لها، صادرة عن القاصد إليها»⁶³⁰.

إن هذا هو الذي كان يفكر فيه «المرجعيون»⁶³¹ العربيون المعاصرون، ليس إلا، ولكنهم حين تناولوا هذه المسألة كان في أروهامهم دو صومير وحده، ولم يحاولوا قراءة التراث العربي الإسلامي، كدأبهم في عدم الإقرار بعظمته...

629- م. م.

630- م. م. ص. 418.

631- هذا هذا ملحق للدلالة على إعطاء النص ثمة المرجعية للسمة «التي هي تحمل على معان خارجية».

وَمِمَّنْ تَنَاقَلَ هَذَا الْمَقْهُومُ مِنَ الْوُجْهِةِ اللَّسَانِيَّةِ الْخَالِصَةِ، لَا السَّيَّمَانِيَّةِ، جَان دُيُوبَا (Jean Dubois) وَأَصْحَابُهُ. غَيْرَ أَنَّهُمْ لَمْ يَزِيدُوا شَيْئاً ذَا شَأْنٍ عَمَّا قَالِ الْمُنْظَرُونَ الْآخَرُونَ؛ فَالْكُتَابَاتُ عَنْ هَذَا الْمَقْهُومِ مَأْخُودٌ بَعْضُهَا عَنْ بَعْضٍ، لَيْسَ إِلَّا... فَهَمْ يَعْرِفُونَ مَقْهُومَ «الْمَرْجِعِ»، مَعْلَماً، بِأَنَّهُ هُوَ ذَلِكَ الَّذِي يُحْمَلُ عَلَى سَمَةِ لِسَانِيَّةٍ فِي رَاقِعِهَا الْخَارِجِ عَنِ الْخَطِّ اللَّسَانِيَّ مَطْلَباً وَلِجَ الْإِكْتِفَاقِ عَلَيْهَا فِي تَجَرِبَةِ لِمُجْمُوعَةِ بَشَرِيَّةٍ.⁶³² وَيُوضَحُونَ مَسْأَلَةً لَدَى تَكُونُ ذَاتُ شَأْنٍ فِي تَحْدِيدِ وَظَيْفَةِ هَذَا الْمَقْهُومِ فِي نَسْجِ الْكَلَامِ، وَهِيَ أَنَّ وَجُودَ عِلَالَةٍ بَيْنَ السَّمَةِ وَالْوَاقِعِ خَارِجِ الْخَطِّ اللَّسَانِيَّ لَيْسَ يَنْبَغِي أَنْ يَلْتَبَسَ بِوُجُودِ مَقْهُومِ الْمَرْجِعِ نَفْسَهُ. ذَلِكَ بِأَنَّهُ يُمْكِنُ التَّلَفُّظُ أَنْ يُحْمَلَ عَلَى مَقْهُومٍ (أَيَّ عَلَى الْمَعْنَى الْقَائِمِ فِي اللَّحْنِ) لَا وَجُودَ لَهُ؛⁶³³ فَبِمَا الْعَنْقَاءِ، مَعْلَماً، هَا مَرْجِعٌ، وَلَكِنْ دُونَ أَنْ تَكُونَ هَذِهِ الْعَنْقَاءُ ذَاتَ وَجُودٍ وَالْمَعْنَى. غَيْرَ أَنَّا لَا نَوَافِقُ جَان دُيُوبَا وَأَصْحَابَهُ، فَالْمَقْهُومُ الْقَائِمُ فِي مَثَلِ قَوْلِنَا: «الْعَنْقَاءُ»، أَوْ الْقَوْلُ» لَا يَعُودُ إِلَى الْحَقِيقَةِ الْتَارِيخِيَّةِ الْقَائِمَةِ عَلَى عِلْمِ لُبُوتِ وَجُودِ هَذَيْنِ الْكَائِنَيْنِ الْخَرَائِقَيْنِ فَيَقَعُ الْحُكْمُ بِعِلْمِ وَجُودِ مَقْهُومِهِمَا فِي اللَّحْنِ، نَتِيجَةً لِذَلِكَ؛ بَلْ إِنَّ مَقْهُومَهُمَا فِي اللَّحْنِ قَائِمٌ فِي أَطْوَارِ مَعْنَى مِنَ التَّلَفُّظِ، وَلَعَلَّ ذَلِكَ هُوَ الْمَقْصُودُ مِنَ الْإِسْتِمَالِ، فَإِذَا خُوِّلَ كَبِيرٌ صَبْاً بِتَهْدِيدِهِ بِوُجُودِ الْقَوْلِ يَنْشَأُ عَنْهُ وَجُودُ مَعْنَى الْهَوْلِ وَالْخَطَرِ وَالذُّعْرُ وَالرَّعْبُ فِي ذَهْنِ الصَّبِيِّ. فَلَيْسَتْ دَلَالَةُ الْأَلْفَاظِ قَائِمَةً عَلَى حَقَائِقِ الْأَشْيَاءِ، كَمَا نَرَى، وَلَكِنَّهَا قَائِمَةٌ عَلَى مَا فِي أَذْهَانِ النَّاسِ وَأَوْهَامِهِمْ، أَوْ قُلْ: عَلَى حَقِيقَةِ الدَّلَالَةِ اللَّغَوِيَّةِ الْبَيَضَاءِ! فَهَذَا الْمَعْنَى الْخَارِجِيَّ

632 Cf. J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Réflérent.

633 - Ibid.

الذي يُحيل عليه السمة اللفظية (أو الساتيرية بمصطلح الفريين) إذا كان موجوداً ثابتاً في ذهن المتلقي، أو حتى في ذهن المرسل، فيكون موجوداً لا منعماً. فاللهجة الشعبية مثلك هذه المعاني الموجودة بالقياس إليهم إلى حدّ اليقين، غير الموجودة بالقياس إلى ديوا وأصحابه في الواقع التاريخي... ونتمثل أطوار هذه المسألة في علاقتها التالية (الإرسال والاستقبال) على هذا النحو:

أ. يحيل اللفظ على مفهوم غير موجود إذا كان المرجع خرافياً، وكان المتلقي غير معتدّ بوجوده، ومع المرسل الذي أرسل إليه اللفظ (السمة اللفظية) ب. لكن هذه السمة نفسها تحيل على مفهوم يصير موجوداً - على عدم وجوده - إذا كان المتلقي معتدّاً بالخرافات؛

ج. تحيل السمة على هذا المرجع غير الموجود، فيصير موجوداً بالفعل في ذهني المرسل والمستقبل معاً إذا كانا يعتقدان بذلك. ربما تحكي جدّة غير متعلّمة لحفيدها حكايةً لتضطع مراجع (مفاهيم) لا وجود لها بالقوّة، ولكنّها موجودة بالقياس إليها بالفعل.

كما أنّ جان ديوا وأصحابه لا يستعملون العلاقة بين المرجع والسياق حيث إنّنا نطلق، في بعض الأطوار، مفهوم المرجع على الوضع (situation) (بالقياس إلى السياق) الذي يُحيل عليه المرجع. وحينئذ ينصرف الشأن إلى وظيفة مرجعية منه حين تتركز الرسالة من حول السياق.

634- الوظيفة المرجعية لمصطلح الساتير (يعني أنّ الوظيفة تختفي إمبراكياً في نصّ تجريبي تحت ضغط مرجع الرسالة، انطلاقاً من الوظيفة التفسيرية، للكلمة المنتشرة عبر هذه الوظيفة. (ينظر م. س.)).

وأما فريغاس وكورتيس فيقرآن الأمر نفسه تقريباً في معجمهما السيميائي، هذه الكرة، وليس اللسانياتي كما رأينا لدى جان ديوي وأصحابه. فالمرجع لدى هذين يعني، في مألوف العادة، موضوعات العالم الواقعي التي تعنيها الألفاظ اللغوية الطبيعية. بيد أن واقعية العالم تخضع لمحدودة أكثر مما ينبغي، من أجل ذلك يسمى مفهوم المرجع إلى أن يضخم العالم الخيالي (Le monde imaginaire) أيضاً.

غير أن العوائق الحرفية بين العالم اللسانياتي والعالم المرجعي، الذي يظل مسلماً من الوجهة التجريدية، يبقى ناقصاً فهو، من الوجهة التحوية - وخصوصاً فيما يرجع إلى العلاقات المنطقية - هناك بعض القيود التحوية لا يوجد لها مرجع مقبول مثل لون المطاوعة التي يطابقها (Se) في اللغة الفرنسية التي ليس لها مرجع ثابت، بحيث في كل طور نحيل على مواضيع أو أشياء مختلفة. وكل ذلك يجعل من المسلمات الإيجابية التي نعدّها بدايات مندرجة في سلم الاستحالة، وذلك في حال الإجماع على إعداد نظرية مَرْضِيّة لمفهوم المرجع، نظرية جديدة بأن تعني بمجموع الظواهر ذات الشأن.⁶³⁵

وبلاحظ المنظران أن هذا الإطار يمثل مسقين اثنين يحارلان إدماج مفهوم المرجع: فاما الأول فمن أجل إدماجه في النظرية الصوسورية (La théorie saussurienne) للسمة، في حين أن السعي الآخر يتطلع إلى إدماجه في نظرية الاتصال (Théorie de la communication).⁶³⁶

635 - Cf. Courtès et Greimas, op. cit. Références.

636 - Ibid.

ومن أهم ما يَستَميز به رومان ياكسون بصدده هذه المسألة وهو يحلّ
بنة الاتصال أنّه أُولج البنية في المرجع وهو يطابقه مع مفهوم السياق (contexte)
ذلك بأنّ هذا السياق لا مناصر منه من أجل شرح الرسالة.
وبعض ذلك يُقرّ ياكسون بوجود الوظيفة المرجعية للغة، للمقولة-
الخطاب...⁶³⁷

ولعلّ ذلك هو الذي حلّ كوريس والريمانس على تقرير أنّ «السياق
اللسانيّ-شعبيّ كان أمّ لاهلاً للشعبيّة- يستحيل إلى حقلٍ مرجعية النصّ،
وأنّ العناصر الخصوصيّة للسياق هي حيث تلك التي يُطلق عليها المراجع.
وحين يُستعملُ مصطلح المرجع في هذا المعنى يفندي حيث مرادفاً للتكرار
ذي الوظيفة البلاغية. وهنا، وهكذا تأسس إشكالية المرجعية وهي تسمى إلى
وصف شبكة المرجعيّات».⁶³⁸

وأما ميشال أربلي فقد تحدّث عن هذا المفهوم بشيء باد من الحذر
والتشاؤم زاهماً أنّ هذا الموضوع شغل أعلام السيميائيين، بكلّ المدارس،
فصرّح لضوهم العلميّ سنين عدداً دون أن يُفضي إلى نتيجة علميّة لأدرك،
وذلك بحكم أنّ مفهوم المرجع لم يزل يصرّض للتعمية وانعدام الدقّة. وقد
عالجه المعالجون، بوجه عامّ، من حيث زاويتان متناقضتان:

637 - Id., p. 311.

638 - Id., p. 312.

أ. من حيث إن المرجع يمكن تعريفه على أنه الشيء الواقعي (الخارج عن الحقل اللساني) الذي نحمل عليه السمة. وركّحاً على ذلك نغدي السمات على حقلها للمعاني دون مرجع.

ب. إن المرجع يمكن أن يعرف على أنه مفهوم معرفت بحكم التوسّع والاستعمال (L'extension) وذلك بمناقضته المعنى. وبحسب التصوّر الثاني (ب)، فإنه يستحيل أن يقع التفكير في وجود عنصر لسانيّ خالٍ من المرجع: حتى الأشياء غير الواقعية لها مرجع. وأمام هذا الوضع فليس ممكناً استخدام غياب غير معقول للمرجع من أجل توصيف التصوّم الأدبي.⁶³⁹

وأمام هذه الصعوبة المفهومية عند بعض السّمائيين إلى الفصل بين مفهومي المرجع والرجعية، والتوكيد بأنّ للنصّ الأدبي مرجعية، ولكن ليس له مرجع. لكن هل يمكن الفصل بين هذين المفهومين المنتمين إلى حقل علمي واحد، بمعالجة أحدهما معزول عن صنفه؟ إن ذلك أمرٌ شبه بالمستحيل.⁶⁴⁰

في حين أن ديكر و طودوروف يحاولان توضيح هذا المفهوم أكثر بتوكيد ما كان ذهب إليه دو صوسر من ضرورة تمييز الدلالة عن الوظيفة المرجعية التي تسعى في بعض الأطوار تقريرية. ولذلك فإنّ القريرية لا تتعاصب بين الدالّ والمدلول، ولكن بين السمة والمرجع. وذلك كحال تصوّر شيء حقيقي: فليس التقطيع الصوريّ ولا الكائي لسمة «نفاحة» هو

639 - Cf. M. Arrivé, op. cit., p. 136-137.

640 - Ibid., p. 137.

الذي يربط بمعنى الطاحنة، ولكن اللفظ (السمة نفسها): «طاحنة»، بالتفاحات الحقيقية.⁶⁴¹

ورأينا كيف يترك الكتاب، ويمنع المعنى، في تقرير هذه المسألة التي اكتظت بالتفاح، من حيث اكتظت أمثلة أخرى، في مواقع أخرى من كتابات دو صوسير، بالشجر والأفراس والكلاب... فحاسب مفهوم المرجع والإلحاح عليه في النظرية السيميائية لقاربة فهم النص، هو محاولة لتجاوز نظرية السيميائي اللغوي الصوسوري الشهير: الدالّ والمدلول؛ أرايت أنّ الدلالة (signification) لم تعد تنحصر بين هذا السيميائي في علاقات التسج اللغوي، ولكن بين السمة والمرجع. والحق أنّ السمة هي نفسها ذات وجهين في مفهوم أي كلام، فحين يقول لائل «الوردة» فالسمة اللفظية تحمل، هنا، على مرجع حقا، ولكن لا أحد في العالمين يستطيع تجريبها من وضعها الدلالي الذي أمسى تقليدياً، وهو أنّ لفظ الوردة مدلولاً يمتنع للمرجعية، في حين أنّ هذه الوردة لا أحد يستطيع تجريبها من إطارها الدلالي.

2. المرجعية

لقد أتى هذا اللفظ مثل صنوه أيضاً من اللغة الإنجليزية (Reference) إلى الفرنسية فاستعمل فيها أول مرة عام 1820. غير أنّ المفهوم الجديد – اللسانياتي – لم يدخل الفرنسية إلّا سنة 1960.⁶⁴² وتعريف «المرجعية» من الوجهة المعجمية هو نفسه تعريف المرجع. وأمّا من الوجهة اللسانية فهو

641 - Ducrot et Todorov, op. cit., p. 133.

642 - Robert, Référence.

وظيفة تتيح للسمة أن تحيل على المتحدث عنه، على نحو تعيين «المرجع»،
حتى كالكلمة، أو كالكلمة، صَوْرَ للتقريرية (La dénotation).⁶⁴³

ذلك، ولقد سبق لنا الحديث عن التوائج المتشابهة بين مفهوم المرجع
والمرجعية إلى حد أنْ منظرين سيمائيين رفضوا التمييز بينهما فاجتزعا بالتعرض
للمرجع دون المرجعية، ومنهم الموسوعة العالمية،⁶⁴⁴ وطودوروف، وميشال
أربلي، وذكررو وشهر، واستراحوا. ولكنْ لَمَّا وقع إصرار بعض المنظرين على
التمييز بين هذين المفهومين فقد ارتأينا أن نترقف، قليلاً، لدى المفهوم الثاني
(المرجعية) لننظر معهم: هل يختلف عن صوره (المرجع)، حقاً، في شيء؟

وأوّل ما نلاحظه لدى فريماس وصاحبه ألهما لم يخصاً مفهوم
«المرجعية» إلّا بشيء قليل من التأسيس والتحليل على عكس صوره
«المرجع». وهو إقرار ضمني بأن هذا المفهوم لا يرقى إلى مستوى المرجع في
هولته المعرفية.

ويُطلق مفهوم المرجعية، في مألوف العادة، وفي منظور فريماس وصاحبه
(وَكُحاً على تاسيمات دو صوسير)، «على العلاقة التي تنطلق من نحو وحدة
(Grandeur) سيمائية إلى نحو وحدة غير سيمائية (المرجع)، وهي تشخص
نحو التعلّق، مثلاً، بالسياق الخارج عن الحقل اللساني. وفي هذا الإطار، فإنّ
المرجعية التي تربط صفة اللغة الطبيعية بمرجعها (موضوع العالم «Objet du
monde»)، تسمّى اعتباريّة في إطار النظرية الصوسيرية».⁶⁴⁵

643 - Ibid.

644 - Cf. F. de Saussure, cours de linguistique générale, in Encyclopædia universalis, Référent, Thésaurus-Index, III, p. 2506.

645 - Courtès et Greimas, op. cit., Référence.

وراجع أيضاً الإحالة رقم: 62.

وَيُفْهَمُ مِنْ مَضْمُونِ هَذَا الْقَصْرِ الْقَصْرِ الَّذِي اسْتَشْهَدْنَا بِهِ أَنَّ هَذَا
 الْمَقْهُومَ لَا يَخْلُو مِنْ ضَبَابِيَّةٍ وَغَمُوضٍ، وَأَنَّهُ لَمْ يَرَحَّ يَنْحَوِ مَعْنَى الْإِعْطَابِيَّةِ
 الصُّورِيَّةِ⁶⁴⁶ مِنْ وَجْهَةٍ، وَغَوْ صَوْنَهُ الْمَرْجِعَ مِنْ وَجْهَةٍ أُخْرَى. وَكَانَ مَكَاتِهِ
 فِي الْمَفَاهِيمِ السِّمَانِيَّةِ لَا يَرُوحُ لِللُّغَةِ مَرِيجَةٍ، وَكَأَكَلِهِ، «حِينَ يَتَمَوَّلَعُ بَيْنَ أَخْطَبَةٍ
 مُخْتَلِفَةٍ، يَفْتَدِي تَائَصًا»⁶⁴⁷. وَلَقَدْ اسْتَقْرَقَ، إِذَنْ، الْبَحْثُ، كَمَا تَقُولُ الْعَرَبُ
 فِي أَمْثَالِهَا: فَقَدْ اخْتَدَى مَقْهُومُ الْمَرْجِعِيَّةِ حِينَ يَنْتَحَنُ بَيْنَ عِطَابٍ وَخِطَابٍ آخَرَ
 مُخْتَلِفٍ عَنِ الْأَوَّلِ بِمَرْدُ تَائَصًا لِهَلِ التَّائَصِ، فِي هَذِهِ الْحَالِ، بِحُكْمِ
 الْقَلْفُحَةِ الْمَفْرُوضَةِ عَلَيْهِ لِرُضَا، أَنْ يَكُونَ هُوَ أَيْضًا مَكْتَسِبًا لِرُدَاءِ الْمَرْجِعِيَّةِ،
 مَا دَامَتْ هَذِهِ الْمَرْجِعِيَّةُ قَادِرَةً عَلَى أَنْ تَكُونَ تَائَصًا فِي بَعْضِ أَطْوَارِهَا، وَالْحَالِ
 أَنَّ لَا مَرْجِعِيَّةَ لِلتَّائَصِ إِلَّا مِنْ نَصَرِ مَجْهُولَةِ الْمَصْدَرِ وَالْجِنْسِ وَاللُّغَةِ فِيمَا
 تَزْعُمُ كَرَسِيْفَا وَأَصْحَا⁶⁴⁸...

وَإِذَا كَانَ لِرُبْعَاسٍ وَصَاحِبِهِ ذِكْرًا مَقْهُومِ الْمَرْجِعِيَّةِ فِي بَابِ السِّمَانِيَّةِ،
 فَإِنَّ جَانَ دِيوَا وَأَصْحَابَهُ ذَكَّرُوها فِي بَابِ اللَّسَانِيَّاتِ. وَعَلَى نَقِيضِ لِرُبْعَاسٍ،
 فَإِنَّ دِيوَا اخْتَصَرَ مَقْهُومَ الْمَرْجِعِيَّةِ بِالْقَفْرِ الْأَكْبَرِ مِنَ الضَّائِبَةِ بِالْقِيَاسِ إِلَى صَوْنِهِ:
 الْمَرْجِعُ. وَهُوَ يَعْرِفُهُ بِأَنَّهُ «الْوُظُفَةُ الَّتِي بَوَاسِطَتِهَا تُحِيلُ شَيْءًا مَا عَلَى مَوْضُوعٍ
 لِلْعَالَمِ خَارِجٍ عَنْ حَقْلِ السِّمَانِيَّاتِ، حَقِيقِيٍّ أَوْ خَيَالِيٍّ. إِنَّ الْوُظُفَةَ الْمَرْجِعِيَّةَ

646- مُسَدَّدُ «الْإِعْطَابِيَّةِ»، فِي ظَرْفَةِ دَوِّ مَوْسَمِ رَوِي اللَّسَانِيَّاتِ بِرُوحِهِ هَامٌ، الْفَلَاةُ تَقَالِصُ بَيْنَ الدَّالِّ وَالْمَلُولِ.
 مَالِسَانِ (La langue) لِحَابِطِيٍّ فِي حَالِ كَوْنِهِ خَفَا ضَمْنًا بَيْنَ أَصْحَاءِ الْفَضْلِ الَّذِي يَتَمَتَّعُ بِهَا فِي سَهْلٍ مَعَا
 الْمَعْنَى لَا يَمُتُّ لِسَانًا «طَبِيعِيَّةً». وَبِصِي كَزَّ ذَلِكَ اِطْعَامُ الْفَلَاةِ بَيْنَ صَوْتِ الْكَلِمَةِ وَكِتَابَتِهَا، وَالْأَدَبُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّ
 الْكُتَابَ عَلَى اسْتِثْنَاءِ الْمَعْنَى مَعْنَى فِي جَمِيعِ اللُّغَاتِ الْإِسْلَامِيَّةِ، فَهُوَ فِي كُلِّ لُغَةٍ يَتَجَدَّدُ صَوْنًا سَمِيًّا وَكِتَابَةً مَعْنِيَّةً... بِطَرِ
 جَانَ دِيوَا وَأَصْحَابِهِ، م.م.س. (Arbitraire). وَوَرِاجِعُ: تِلْكَ الْأَمْرَى، الْإِحَالَةُ الْخَاتِمَةُ وَالْقَسْرُ هِيَ تَوَلَّفٌ عَدَّ مَطْوَرُ
 الْمَرْحَلِ لِلْإِعْطَابِيَّةِ الْفَرْصَةِ، وَاسْتَدْلَاهُ إِلَى ذَلِكَ قُلَّ أَهْلُ الْعَرَبِ بِرُوحِهِ عَشْرَةُ قُرُوبِ.

647 - Ibid

هي لغوية أساساً. غير أنّ من غير العقول وقف وصف إجراءات الاتصال على هذه الوظيفة وحدها (...).

«إن كلّ لغة لسانية، بوجه عام، تنهض بوظيفة الربط بين مفهوم ما، والصورة السمعية (تعريف ذو حوسو للسمّة) في الوقت نفسه: تراها لتحيل على الحقيقة الخارجة عن حقل اللّسانيات. وإنّ هذه الوظيفة المرجعية تُضع السّمة في غلالة ليست مباشرة مع عالم الأشياء الحقيقية، ولكن مع العالم المُدرَك داخل التشكيلات الإذولوجية لثقافة معيّنة. فالمرجعية لم تُجفَل لشيء حقيقي، ولكن لشيء عالَمي للتكبير»⁶⁴⁸.

خامساً - تداولية اللغة بين الدلالية والسياق،

تأثيل مفهوم التداولية،

لم يتمّ استعمال التداولية، من حيث هو مفهوم عام، في الثقافة اللاتينية قبل سنة 1438 للميلاد. ويعود في أصله الأجنبي إلى اللّغتين الإغريقية: «Pragmatikos»، واللاتينية بالمعنى القانوني: «sanctio Pragmatika». ولهذا المفهوم في الثقافة الغربية عدّة استعمالات: قانونية، وهو الاستعمال الأصلّ فيما يبدو، ثم فلسفية، ومنطقية، ورياضية، ثم أخيراً لسانية وسمائية.

ولقد نشأ هذا المفهوم في أمريكا الشمالية أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ويعود الفضل في تأسيسه إلى شارل بيرس (1839-1914)، وذلك بين 1865 و 1872. وقد عرض بيرس لفكرة مفهوم التداولية - أو البرالمائية بلعنها الأصلية - على بعض أصدقائه، وكان من بينهم ويليام

648 - Jean Dubois et autres. Dictionnaire de Linguistique, Référence.

جيمس. وقد نشر بيرس من بعد ذلك مقالة لما ورد فيها «أن نحير: ما التأثيرات العملية التي نعتقد أن موضوع تصورنا هو الذي يُنتجها؟ إن تصور كل هذه النتائج هو التصور التام للموضوع».⁶⁴⁹ وجاء من بعده جيمس ويليام فطبق هذا البدأ البيروني أولاً على الديانة، ثم على الفلسفة، وذلك سنة 1898، قبل أن يحوله إلى نظرية للحقيقة، سنة 1906.⁶⁵⁰

وإثنا، بكل أسف، لا ندري من اصطنع من اللغويين العرب المعاصرين هذا المفهوم لأول مرة في اللغة العربية، أثناء القرن العشرين، نفلًا عن أصحابه من المفكرين الأمريكيين؟ ولا كيف انتهى السيل إلى إطلاق هذا الاستعمال الذي يدلّ من الوجهة المعجمية على التعاؤز على شيء وأخذه بالدولاب بحيث يقع التداول عليه: مرة يأخذه هذا من ذاك، ومرة يأخذه ذاك من هذا... ويُصمّل هذا التركيب اللغوي في العاميات العربية بوجه صحيح إلى يومنا هذا...

وقد عدنا إلى آخر كُتب السبائيات والنقد الجديد صُوراً في فرنسا (نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد) فتبين لنا أنه يوجد اختلاف شديد في تمثّل هذا المفهوم ووظيفته، بل ربما في شرعيته، أو عدم شرعيته، أيضاً، ولو أن الاحتمال الأخير لا يبرّد إلّا في بعض التمثّلات القليلة على كل حال. ذلك بأنّ من المنظرين لمن يجعل منه ركناً مكنياً في تحليل النصّ، أو الخطاب؛ وأنّ منهم لمن يجعل منه مجرد مجموعة من «كُفَايات» الكلام، كما سترى بعد

649 - Deledalle, in *Encyclopædia universalis, Pragmatisme*.

650 - *Id*

651 - ابن منظور، *لسان العرب*، دول.

حين، يقع ما التراجع! وأنّ منهم لَمَن يَسْطَه إلى أن يبلغ به مستوى مفهوم «السياق» المعروف في البلاغة منذ عهد أرسطو مروراً بالبلاغة العربيّة في عهودها الزاهرة. في حين أنّ منهم مَن يَعتدّ من أمره، ويَعْمَق من شأنه، إلى أن يُخضع استعماله في تحليل المعنى، ليلحقه بالأدوات السيّمانيّة الجديدة. بل منهم مَن يبلغ به مستوى المنطق باعتبار أنّ هذا المفهوم، هو في أصله، من تصوّرات العالم المنطقيّ شارل بيرس....

ويزعم جيرارد دليدال (Gérard Deledalle)، في الموسوعة العالِجة، أنّ معرفة الناس بمفهوم الرّوعة التداوليّة (Le pragmatisme, Pragmatism) قليلة. وأنّ الأمريكيّين، ومنهم بيرس (Ch. S. Peirce)، وجيمس (William James)، وديوي (John Dewey) (تأثّر ديوي ببعض البراهمانيّة وويليام جيمس، على الرغم من أنّ جون ديوي حاول أن يؤسّس نظريّة الوظيفيّة، أو الآليّة...) هم مَن نفخوا فيه مفهوم فلسفة رجال الأعمال، فاختدى، بالقياس إليهم، كلّ حقيقيّ نافعاً، وكلّ نافع حقيقيّاً! فهل البراهمانيّة نظريّة الحقيقة (Théorie de la vérité)؟ إن ذلك ما هو واردٌ في تمثّل ويليام جيمس.⁶⁵²

التداوليّة وتحليل الخطاب

إنّ الأبحاث التي تخصّ ما السائيّتون عن علاقة اللّغة بالجممع، وعلاقة الجممع باللّغة، ومدى تأثير هذه في ذلك، وذلك في هذه، يضاف إليها الأبحاث التي أجريت عن بنية الكلمة ووظيفتها امتدت إلى أعمال العالم الأستروبولوجيّ البريطانيّ، البولنديّ الأصل، مالينفسكي (Bronislaw Malinowski) الذي أسّس

652 - Cf. G. Deledalle, in Encyclopaedia universalis, Pragmatisme.

للوظيفة التداولية للغة في المجموعات اليدالية، (بالتألف مع الوظيفة المرجعية التي كان اللسانياتيون يُزعمونها بعائيتهم...) فلم يكن، فيما يبدو، مجرد مصادفة أن يكون تطور هذه الوظيفة اليراثية متصاحباً مع تطور فلسفة «اللغة العادية» (Langage ordinaire) التي بلورها أوستان في أعماله انطلاقاً من بحوث مالفينوسكي نفسه⁶⁵³...

ولقد أثار دوني زاسلافسكي (Denis Zaslavski) مسألتين مركبتين، في مقالة كتبها في الموسوعة العالمية، يجري نقاشهما في فلسفة اللغة وما له صلة بالتحكم في معاني الألفاظ وتحليل الملائق وإدراك أبعادها الدلالية.

أولاهما: المسألة التي ظلت مرتبطة باسم أوستان: وهي مسألة «فاعلية»، أو «إنجازية» (Performativité) بعض الأفعال في اللغة المستعملة، أو قل ما يستعمله اللسان ويختره في التخاطب بهذه الأفعال. ويضرب أوستان للأفعال الإنجازية مثلاً بمباراة قول شخص تعرض لحادث خطير، مثلاً، فاندقت ساقه، فعالجه الطبيب المتخصص في جراحة العظام حتى شفي وأمسى يمشي بصورة عادية... فلما رأى طبيبه خاطبه: «أرايت، إني أمشي!». فأوستان يرى أن هذا الملفظ لا يكون له معنى مفهوم إلا إذا اتخذ معنى: «أرايت أمشي»، في الوقت ذاته. ويتساءل عما ذا كان يحدث لمعنى الكلام لو قال المريض حين رأى الطبيب: «أشكرك»، يحكم أن هذا الطبيب كان قد عالجه من كسر عظم حتى استقامت رجله فأسمى ماشياً بكلية مستقيمة، لا ظالماً؟ فهل كان يمكن تمييز فعل اللغة، في هذه الحال -الفعل

653 - Pierre Encrevé, Sociolinguistique, in Encyclopædia universalis, t. 11, p. 79.

الذي أصبح هذا اللفظ - ولعل آخر كانت وظيفته ستكون وصفية؟ ويجب زاسلافسكي بأن ذلك غالباً لا يكون...

ونقول نحن: إن الشكر يمكن أن ينهض بوظيفة دلالية لا تداولية، لأنه يظل مقصراً على تحديد معنى لا يفهمه إلا المريض السابق، والطبيب. ولا يؤدي ملفظ «أشكرك» على كل حال طبيعة الحالة المرضية التي شفي منها المريض بفضل معالجة الطبيب إياه...

بد أننا نعتقد أن قول المريض السابق لطبيه: «أرايت؟ إني أمشي» لا يعني بالضرورة أنه كان متدق السالفين، أو إحداهما، إذ لو كان المريض في حال متدهورة لا يستطيع المشي، أو أن الطبيب إزْدَاة وهو طريح الفراش غير مقتدر على القيام والمشي... فلما وصف له علاجاً ناجحاً استطاع بعد حين أن يمشي على ساقه، فلما رأى طبيبه خاطبه مسروراً بشفايته فما كان فيه من مرض وهبل...

وبعض هذه الملاحظة نرى أن فترة التداولية على التدخل في إثراء معاني الكلام، واللهاج في تأويل المسكوت عنه، هي من الفنى والسقة ما يُفري الخطاب بتمكينه من إثمار الرأىات لم تكن دلالة اللغة البسيطة تحملها...

والمسألة الأخرى، وهي لا تزال تثير كثيراً من النقاش، هي مسألة «المرجعية». لقد اتخذ هذا المفهوم في سياق لم يبرح دائرته تنح في حقل التداولية بفعل فلسفة اللغة حيث يعني، وبكل بساطة، أن اللفظ كذا يحدد الشيء كذا للعالم الخارجي، أو يُحمِل عليه. وإذا كانت مسألة «المرجعية»

تبرأت كل هذه المكانة المهمة في فلسفة اللغة، ثم في اللسانيات، فيما إدراكها أن هناك عدة أخطاء مختلفة لإيجاز فعل المرجعية...⁶⁵⁴ وليس من عدم المبالاة، ونحن نصرّف الوهم إلى وظيفة المرجعية في سياق التداولية،⁶⁵⁵ تحديد اسم شخص باسمه كان يكون سقراط مثلاً، أو بواسطة إحدى الميزات الخالصة له كان تكون «أستاذ الألاطون»؟ إننا في المثال الثاني تعرض سميناً سلسلة من المشاكل المنطقية، واللسانية، ولا سيما الفلسفية مما لا نجد في المثال الأول... وكل ذلك يجعل من هذه المسألة حقلاً واسعاً بحيث لا يعني الناطقة واللسانيّين والفلاسفة وحدهم، ولكنه قد يعني أيضاً بعض منظري الأدب.⁶⁵⁶

والحق أنه لا يمكن التحكّم في استعمال مفهوم «تداولية اللغة»، في مجال دلالة الألفاظ في الجملة، ومن ثمّ دلالة الجملة في الخطاب، إلا إذا وقّع المروء على معانيه المتعددة في الفلسفة البراهمية الأمريكية، لدى المفكرين الثلاثة الذين جئنا على ذكرهم منذ قليل، خصوصاً. فقد أخذ هؤلاء عن بعضهم بعض ليكوّنوا، لدى نهاية الأمر، فلسفة خاصة في فهم دلالة المعنى، انطلاقاً من الفلسفة الأمريكية التي تعيد دلالة الأشياء كلّها إلى قيمة المال، بحيث إنّ جيمس يشبه دلالة المعنى في المعضدات بدلالة الأوراق المالية حذّر العمل بالتعلّل! فقد كان يرى أن أفكارنا ومعتقداتنا يقع تداولها في المجتمع كما يقع تداول العملة في الأسواق. وبعد تقبلها أول الأمر تقبلاً أعمى، يقع،

654 - Cf. Denis Zalta Wsk, Philosophie analytique, in Encyclopaedia universalis, t. 14, p. 478.
655 - عالجها في بحث مستقلّ مفهوم التراجع، والمرحبة انطلاقاً من تعلّلات هو مرسوم، وانتهى إلى أنّ عبد الغافر المرحان استطاع أن يؤسّس هذا المفهوم في كتابه «دلائل الإحصاء»..

656 - Ibid

لِما بعدُ، لخصّها وتحققها. ولكن في نهاية الأمر لا يكون التحقق من المعطيات والأفكار إلاّ للاختيارات التي لا يؤتاهُ لها...»⁶³⁷ إنّ الرعة البراقمائيّة (Le pragmatisme) لا تُعنى، في منظور بروس، بالحققة بما هي كذلك، ولا بمعنى الخلق اللّاهية أو المسلّمة، ولا حتّى بالمعنى الذي يُفرضي إلى تدليل ذلك وتوجيهه، ولكن فكرة مدقّقة ما (Une idée vérifiée)، هي التي تُعدي حقيقة، فطبع نهاية بحث ما بطابع خاص. إنّها تحرّز التفكير من أجل غايات أخرى، من أجل بحوثٍ أخرى.⁶³⁸

إنّ السؤال الذي يجب أن يطرحه التداوُلِيّ (Le pragmatiste)، في منظور جيمس، هو ذلك المتخصّص لمعاني الكلمات، ومعاني الأشياء معاً. غير أنّ بروس لا يرى ذلك... فالتداوُلِيّة، كما يكتب بروس، «لا تقترح، بما هي كذلك، مذهباً معافيزقيّاً، ولا أنّها تحاول تحديد حقيقة الأشياء. بل ليست إلاّ منهجاً من أجل تقرير دلالة الألفاظ الغريبة، والمفاهيم المجردة».⁶³⁹

إنّ دلالة مفهوم ما ليست هي الشيء. بل إنّ دلالة المفهوم هي مفهوم آخر داخل نظام من المفاهيم. ولذلك فإنّ التداوُلِيّة تدعم النظرية العقلانيّة التجريبيّة للمعنى.

واسُعمل هذا المفهوم لأول مرة في الصحافة اللاتينيّة سنة 1438 للميلاد. وهو يعود في أصله الأجنبيّ إلى اللّعين الإغريقيّة واللاتينيّة معاً: «Pragmatikos»⁶⁴⁰ و«Pragmatika sanctio». ولهذا المفهوم في الصحافة العربيّة عدّة استعمالات:

637 - Cf. G. Delacelle, op. cit.

638 - Ibid

639 - Peirce, in Id.

قانونية، وهو الاستعمال الأصل في اللغة اللاتينية، فيما يبدو. ثم فلسفية، ومنطقية، ورياضياتية، ثم أخيراً لسانية وسماتية.

ولحاول في هذه الفقرة من البحث أن نعرض لأهم الأفكار والآراء التي وردت عن هذا التصور لنقلها في هيئة كتابة مقبولة، ما استطعنا، لدى القارئ العربي.

وإنَّ أوَّل ما نومي إليه هذا الصدد، أنَّ هذا المصطلح هو من إجراءات القراءة التحليلية السماتية للتَلَفِظ التي هي الوحدات الصغرى للنص، أو للخطاب. ويأتي هذا الإجراء -الذي قد يرقى إلى مستوى المفهوم- لاحقاً، أو ملازماً للقراءة التي تقوم على دلالة المعاني في النص، فتلعب في تحليل عناصر ذلك بعدد، فتلتمس كل الاحتمالات التي يمكن أن يُشعَّ بها المُتَلَفِظُ (Énoncé, Utterance).

وقد اصطبغ في الحرية النقدية المعاصرة على أنه «لداوتية»، في حين أننا نشكُّ في أنه كذلك بهذه الصيغة التي ورد عليها في أصل الاستعمال الغربي، لأنَّ صيغة هذا الاستعمال -«Pragmatique, Pragmatics»- لا تدلُّ على وجود باء الدوعة المعرفية (علمية أو فلسفية أو أدبية)، والتي يطلق عليها الدعاة العرب، بغير إقناع، «البناء الصناعية»؛ فالأجانب يصطنعون صيغة أخرى لما يقابل هذه الباء (أو اللاحقة التالية على الأصحَّ «سية»): «Pragmatisme, Pragmatism»؛ فكيف لترجم، نحن العرب، مفهومين اثنين، في أصلهما، بصيغة عربية واحدة؟ وإلا لا لتري ما ذا كان النقاد العرب المعاصرون يُطلقون على هذا المفهوم بالمعنى الثاني؟... ولذلك نقترح أن نطلق

على مقابل المفهوم الأول «التداول» (أي تداول اللغة) (دون لاحقة «ية»)، وعلى المفهوم الآخر التصرف إلى الدرجة الملهبة: «التداولية»، وذلك حتى نظّرع العربية من أجل أن تتقبل المفاهيم بالنّقة المطلوبة، ما أمكن، فتميّز بين المعاني المتضاربة، والدلالات اللّطيفة، في لغتنا المعاصرة.

ومن عجب أنّ السّماتيين العرب يعكسون هذا الاستعمال بالقياس إلى استعمال مفهوم سيمائي آخر، فتراهم يقولون: «التامص»، مثلاً، مقابلاً للاستعمال الغربي: «Intertextualité, Intertextuality»، في حين كان يجب، في الحقيقة، أن يقولوا: «التامصية». وإذن، فهم يصطنعون «التداولية» في مكان «التداول»، ويصطنعون «التامص» في مكان «التامصية».

والأ نلاحظ ذلك دون أن نتجاف عن استعمال المصطلح السالء، في الوقت الراهن، حتى لا نزيد الطّين بلةً ودون محاولة إقناع أحد من القّاد والسّماتيين العرب المعاصرين الذين كثيراً ما يتعاملون مع صناعة المصطلح كما يتعامل الحاطب مع التماس الخطب بليل....

ويختلف المتطّرون الغربيون في تعريف هذا المفهوم السيمائي اختلافاً كبيراً، بينما يعرفه معجم روبر على أنّه «دراسة السّمات في طيبة الوضع»،⁶⁶⁰ (أي كما هي في أصل الوضع)، يعرفه روبر نادو (Robert Nadeau) على أنّه «جزء من السّماتية التي تشكّل توسعة كلّ من التّظم، وعلم الدلالة، ويخصّص للعلاقة بين المتحدث والرموز (الألفاظ) التي يصطنعها، (...) فهو يضع الثّقط على

660 - Le Petit Robert. Pragmatique. « Étude des signes en situation » ونصّ عبارة التعريف بالفرنسية.

حروف السياق الوارد في التلخيص.⁶⁶¹ في حين تعرف هذا المفهوم كاترين كبراط-أريتشوني (Catherine Kerbrat-Orecchioni) بأنه «دراسة العلاقات القائمة بين السمات ومُستعملها».⁶⁶²

وعُجنا على جان ديوا وأصحابه فالتفتناهم يتحدثون عن هذا المفهوم بشيء من الاستحياء، وفي أسطر قليلة تأتي على ترجمتها كلها في هذا الجاز، ملاحظين أن «المظهر البرافماتي للغة يعني خصائص استعماله (الدوافع النفسية للمخاطبين، وردود فعل المخاطبين، والأنماط التي يتم بموجبها إخضاع الخطاب للدرجة الاجتماعية، وموضوع هذا الخطاب...)، وذلك كله ليقابل المظهر التلصمي (L'aspect syntaxique) (الخصائص الشكلية للتركيب اللسانيّة)، والمظهر الدلالي (العلاقة بين الكيانات اللسانية والعالم)».⁶⁶³

ويعني بعض هذا الكلام أن الدوافع النفسية -للمخاطب والمخاطب- التي تصاحب المظهر اللغوي المعرّف في القراءة التداوئية تقابل لدى منظرين آخرين ما يُطلقون عليه «الوضع» الذي يكونان فيه (La situation). وهذا المظهر يبالض ما يشيع في القراءة التي لعنى بالمسمى التلصمي (Syntaxique) الذي يُعنى بتحليل القائم على المظهرين النحوي والتركيبيّ للكلام، والدلالي (Sémantique) الذي يُعنى بالعلاقات بين العناصر اللسانية والعالم الخارجي الذي تمثيل عليه، وترجع في دلالتها إليه.

661 - R. Nadeau, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, p. 500.

662 - L'énonciation, p. 209.

663 - J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique (Pragmatique).

وأما فرنسيس جاك (Francis Jacques) فهو يتشاهم في تعريف هذا المفهوم وتحديد وظيفته التحليلية في الخطاب، إذ يَعدّه مجردَ «ملاءمة بين الألفاء».⁶⁶⁴

بل إنَّ بار-هيلل (Bar-Hillel)، وهو أحدُ مؤسسي هذا المفهوم يرى أنه لا يعدو كونه «لغايةً تداوُليةً، من أجل تعيين منزلة نظرية (Dépotoir théorique)، في حثِّ يمكن إلقاء كلِّ المشكلات المعاصرة على الحلِّ في التظلم، والدلالة. إنَّ تداوُلية اللغة المعاصرة، لا تجمع في ثاباتها إلاَّ طائفةً من البحوث المنطقية/ اللسانياتية ذات الحدود الغامضة».⁶⁶⁵

ويُتَّبع من خلال هذه الآراء التي بعضها يرلّي إلى مستوى التعريف، أنَّ هذا المفهوم كان موجوداً، بالفعل والقوة منذ العصور الموهلة في القدم، وأنه ظلَّ مستعملاً في تحليل الخطاب، وأنَّ البلاغيين القدماء، العرب واليونانيين، كانوا يجتهدون بأن يطلقوا عليه «السباق» (ونلاحظ أنَّ مفهوم «السباق» البلاغيّ تتازعه نزعتان اثنتان: إحداهما «المراجع»، وإحداهما الأخرى «تداوُلية اللغة»...) أو ما في حكمه، أو ما يطلق عليه أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن عليّ السكاكيّ (المتوفى سنة 626): «مقتضى

664- اصطفا هذا اللفظ بروعي معرّف كقول: «مقابلاً للفظ «البنية»، لأنه قد يكون أدلّ على المقار. فالألفاء، كما هو معروف في لغة الصغرة من الأدباء، جمع للفظ «ألف»، وهو الشيء المطروح لفراد، في حين أن معنى «البنية» من الشيء، لا يعني رُفْع الشيء لعدم ضاعه. وللذلك قال الشاعر مستصلاً بلفظ هذه الفصحى: «بنيتُ حالَ البحرِ دونك كلمةً وكنتَ لقيَ البحرِ عليك سهراً»؛

(لسان، لقاء).

Encyclopédie universelle, Pragmatique. والحقّ فيكتوب بين مرجوحين هو لفرنسيس جاك، في 665 - Ibid

الحال». ⁶⁶⁶ غير أن الأقدمين لم يعمقوا في بحثه والمذهب به إلى أبعد الحدود الممكنة في التشارقات والاولات التي يمكن أن تبقى عنه والخذاه إجراء في تحليل الملائم التي هي وحدات صغرى للخطاب، وقراءة النص، غير حفل القاربية الشاسع الأطراف.

ولذلك يرى بعض النُقَرين أن من الأنسب تصنيف الدراسات التداولية، كما يرى ذلك، هاري (H. Parrot) بحسب وظيفة النوع الوارد فيه السياق (Le contexte, Context)، أو مقتضى الحال، وذلك بحكم أن هذا السياق هو مفهوم مركزي ومميز. ⁶⁶⁷

إن النظم، نظم الكلام في النحو والتركيب، لا يجاوز قلة الجملة، وأن الدلالة (La sémantique)، في أوجهها اللسانية والمنطقية، تحاول الاجراء بالجملة والتوقف لدى حدودها؛ في حين أن أبحاثاً تداولية عديدة تقدم ثبات تميّز لتحليل أكبر وحدات الخطاب. وإلها لئال التي يمكن أن نطلق عليها «النحو النصي» الذي يشرّب إلى ثبات الأشكال المستخلصة من النصوص الكاملة التي وحداتها المشكّلة لم تعد الفاظاً، ولا حتى جُملاً كبرى. ⁶⁶⁸

وبعد أن يبحث فرانسيس جاك في المناحي المختلفة، والمتوعة، لمفهوم تداولية اللغة ينتهي إلى شبه يأسي من مسعى الساعين في حقله، فيختم مقاله، في الموسوعة العالمية، بأن وضع التداولية، ككلّ الفروع العلمية الجديدة

666- شكافي، مفتاح العلوم، ص. 168-169.

667 - Francis Jacques, op. cit.

668 - Id.

والحبة معاً، تظلّ متذبذبة بين فرط الشرف الرفيع الذي تطمح إلى أن تستأثر به، وفرط التقديري⁶⁶⁹ الذي لا تودّ أن تقع فيه.

في حين أنّ ذكرّو وجان - هاري شيفر يزيان ألكه يحلّم جدال كثير، على العهد الراهن، من حول ضرورة تضمين مكوّن تداوليّ ما، أي «Un composant pragmatique» في الوصف اللسانيّ (La description linguistique). غير أنّ هذا الجدال عامره إشكال يحلّ في بعدد المعاني التي تُطلّق على مصطلح «التداوليّة».

وبحصران، على سبيل التبسيط كما يقولان، مفهوم هذا المصطلح في أنّ التداوليّة بما هي دراسة لكلّ ما ينصرف إلى معنى الملفّظ، تحصر على طبعة «الوضع» الذي يُسمَلّ فيه الملفّظ، وليس على مجرد البنية اللسانية للجملة المسمَلّة. وبلّح كلّ الباحثين منذ سنة 1960، بوجه عام، على التّغذّي الشاسع لهذا المجال، كاشفين لصور السّعي الذي ينهض به الجهاز اللسانيّ؛ وذلك مثل ضرورة معرفة طبعة الوضع الذي يحدّده مرجع ضمير «نحن»، في قولنا: «نحن نذهب»، وفعل اللغة المتحرّز في مثل قولنا: «إني آت»، هل يُرادّ به إلى مجرد الإخبار بالإتيان؟ أو إلى إعلان موعد؟ أم إلى تقديم وعيد؟⁶⁷⁰

669 - Id.

670 - Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 131-132.

ومثل هذا المثال الذي يسمّلت عنه نظريّات الفريجات موسوم، في الحقيقة، في كلام العرب، وهو معروف في كلّ كلام: في كلام الله، وفي كلام الناس. فقد ورد يعني ذلك في قوله تعالى مثلاً: «سُئِلَ لَكُمْ أَن تَضِلُّوا» سورة الرحر، الآية 13)، فقد ذكر المفسرون على أن المقصود، في أغلب التّأويلات، هو التّهديد والوعيد. فقد ذكر الفريجات أنّ «استمرار من قول الرّجل ليقنّ يتهدّد: سأفرغ لكنا يريد سأفرغ للإفناق نك من كلّ ما يتعلّق حلاله (الرّعشري، تصو الكشاف من خالفين عومض الدّول، وعود التّأويل في وجوه التّأويل، 4. 448)؛ وذلك أنّها كما يقول قائل مهتّد: سأفرغ لكنا مظهر الفريجات، من الوجوه الدّلالية، لا يعني إلاّ مثقال ترك كلّ شغل للمتمسّك للمهموس بشيء، في حين أنّ المعنى التّداوليّ هو شيء آخر، كما رأينا. وكلّك قول القائل (وقد مثل به للفريجات الفرنسيّون): «إني آت». ولو وصفا علامة التّصحب (1) بعد هيلة الأمانات التّهديد والوعيد صراحة، ويكرّ هذا في كلام العرب كما قدّ الآت بها حين يكرّ من الاضطراب والتّشوش يقول له: «أنا آت...»⁶⁷¹

ويرى دُكرُو وخيفر أنه لا مانع من التفكير في أن هذه التداولية هي
أجبية عن اللسانيات، وذلك بحكم أنها تعنى بما يُضاف إلى ما هو خارج عن
جُمل اللسان، وذلك على الرغم من أن القَزَع إلى طبيعة الوضع القائم
للتأويل يسمّره الجهازُ اللساني نفسه.⁶⁷¹

يُقى أن تنبه إلى أن إجراءات التداولية تُعنى أساساً بفهم الجملة
الواحدة من الكلام فتذهب في البحث عن طبيعة وضعها، انطلاقاً من
العناصر المعجمية، إلى المؤثرات التنظيمية، أو المعطيات السياقية.⁶⁷²

ولم نرَ فيما في مكتبا من مصادر ومراجع منظرًا سيَماتيًّا غني بمعالجة
هذا المفهوم كفرنسيس جاك الذي أحلنا مراراً على المقالة الكبيرة التي كتبها
في الموسوعة العالمية، ثم مثل كاترين كزبراط-أوريشنوي في كتابها الذي
ظهر بعنوان: «التلفظ» (L'énonciation)، فقد كتبت فصلاً استغرق قريناً
من عشرين صفحة في كتابها، عامدةً إلى الشقّ التطبيقي من خلال ذكر جملة
من الأمثلة التي توضح وظيفة هذا المفهوم السيماتي، ليس في تحليل الخطاب
فحسب، ولكن في فهمه أيضاً...

وقد تخلّصت عن الجهد الثلاثي لهذا المفهوم الذي لا يقوم إلا بالبات،
والمستقبل، ووضع التبليغ (Situation de la communication) بينهما.⁶⁷³ وألوت
نصوصاً عن هذا المفهوم ما أطلقت عليه: «المسكوت عنه» (Illocutoire) في
ظاهر اللغة، ونسج الكلام. وضربت لذلك أمثلة لتشتب التأويل في فهم العبارة

671 - Ibid., p. 132.

672 - Id., p. 301.

673 - Catherine Kerbrat-Orecchioni, op. cit.

اللغوية المطروحة بين الباث والملقي، بعبارة «أحبك» التي حللها تحليلاً
تداولياً آلان فينكيلكرو (Alain Finkelkraut) في مقالة نشرها بإحدى
المجلات الفرنسية المتخصصة. يقول آلان فينكيلكرو:

«إن عبارة «أحبك» هي، بادئ ذي بدء، وضوحها التحوي، فهي
صفة إلانية: إنها تعلن صابة ووجدان، وتؤكد رسماً قوياً، أم البتة علماً
على السعادة؟ وإن «أحبك» هي أيضاً تطلع من أجل أن يصور همز المضارعة
«أ»⁶⁷⁴ انطلاقاً من حبي: لم أعد كما كنت، وأرغب في الالتصاق في مملكة
الجوانية التي كان يتوء بها كاهلي وحدي. إنه يوجد أيضاً في صفة «أحبك»
سوزة حب إصدار الأمر: أحبي، أو أحبي، إني أمرك أن تحبي لا بد أن
تؤدي ما عليك من ذنب نحوها سواء عليّ أشت أم آتيت، فلا بد أن تجعل
متي رايك: إنه عطاء، إنه جرح ولده، ولا يكفر عنه إلا قبولك بأن تشترك
في أمر واحد... وأخيراً، يجب أن يحدث فتح «أحبك» في صفة الاستغناء:
فهل تحبي أنت؟ إنه سؤال مرعب لأنه يعني الدخول في الفردوس الذي
يتعلق بجوابه».⁶⁷⁵

ويتحدث رولان بارت عن مسألة تداولية اللغة وتحليل الخطاب ليرى
أن العبارات الطلبية يمكن أن تتحول إلى عبارات خبرية لكن دون أن تفقد
طبيعتها الطلبية مثل قول القاتل: «لا تدخن»، لأن صيغتها تعني بلغة تأديية:
«يمنع التدخين»، أو «هنا لا يدخن أحد». والصيغتان الثانية والثالثة هما في

674- في اللغة الفرنسية يتصلصح «أنا» قبل الفعل المضارع كما هو معروف لدى من يبدل هذه قلما ..
يقال هنا بقلب عبارة «أحبك» «Je t'aime» في حين أن العربية تميز بالفعل وحده للدلالة على ذلك.
675 - Alain Finkelkraut, Sur la formule «je t'aime», in Critique, n 348, mai 1976, p 523-524.

الحقيقة لمكان معنى الصيغة الأولى. وهي صيغ يستعملها الباث للتأدب مع المخاطب، لغرض أن ينهيه عن التدخين هو شخصياً، يعتمد إلى إخباره عن أن التدخين حيث هو ممنوع....

وكقول قائل: «اغسل الصحون»، فهذه الصيغة تعني: «أمرُك أن تغسل الصحون».⁶⁷⁶ وكذلك يمكن عرض الملفظ في صورة لصيغة وأنت تقصد إلى الأمر، أو في صورة وعد وأنت تريد إلى وعيد....

فهذا الشأن يشبه من بعض الوجوه، في البلاغة العربية، تجاهل العارف، ولكنه ليس به على وجه التحديد....

وأوستان (Austin) هو الذي أسس، عام 1960، تصنيف الأفعال الكلامية في الملفظ (باصطلاح حازم القرطاجني) من حيث هي في أي لغة من اللغات، إذ أي واحد من الناس ينطق بجملة، فإنه لابد أن ينجز ثلاثة أفعال مترتبة.⁶⁷⁷ غير أن هذه النظرية لم يحاول أحد من المنظرين بلورتها وتوضيحها وتطويرها فطلت تراوح مكانها، ولم تقدم خطوة واحدة، بل كل المنظرين المعاصرين، من الفرنسيين خصوصاً، (لودوروف وذكرو، وذكرو وشيفر وكاترين أورشيوني وجيرار دليدال، وحتى دوبي ساسلانسكي...) ظلوا يرددون الأمثلة نفسها التي ساقها أوستان عن الأفعال الفاعلة أو المجزأة، والأفعال الناتجة... وسيلاحظ القارئ غموض تقسيم الأفعال اللغة التي حصرها في ثلاثة أنواع، ربما تتضح بما ساقه من أمثال، أكثر مما تتضح بصرف لها صادم دقيق، وهي في تقريرات أوستان:

676 - Greimas et Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Illocutoire.

677 - Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit. : p. 782.

1. الفعل الصَّيْغِيّ (Acte locutoire) الذي هو عبارة عن مُفَصَّلَة الأصوات اللَّفَوِيَّة وتركيبها، حيث يقع استحضارُ المفاهيم الماثلة نُظْمِيًّا (Syntaxiquement)، بواسطة الألفاظ.⁶⁷⁸

2. الفعل المسكوتُ عنه (Acte illocutoire) الذي هو عبارة عن إيجاز مُلَفَّظ من الجملة، بحيث يشكّل فيها، هي نفسها، مُلَفَّظاً على نحو ما (ضرب من نقل العلاقات بين المتكلمين): إني ألجئ لفل «وَعَد» وأنا أقول: «أَعِد...»، وفعل السَّوَال -أو لفعل «أَسأل» على ما ذهب إليه أوستان-: «هل...؟»⁶⁷⁹ ويُطلق أوستان على مثل هذه الأفعال: «الأفعال العاملة» (Les verbes constatifs)، زاعماً أنها تدلّ على نفسها بنفسها.

3. فعل المصلحة المُشَبَّحة (Acte perlocutoire)، وهو الذي يُصنِّعُ في سنج الكلام لغايات بعيدة، بحيث إنّ المخاطب يمكن أن لا يفهم كل ما يُلقَى إليه على الرغم من حنقه اللسان بامتياز. وكذلك إذا ألقينا سؤالاً على أحد ما، فإنّ ذلك قد يعني أننا نقدم له خدمة ما، أو أننا نخرجه، أو أننا نُشعره بأن غايته من سؤاله لا تعدو كونها تقديرًا لرايه...

وقبل أن نعود إلى تقديم بعض التطبيقات الوجيزة لحقل مفهوم تداوليّة اللّغة، نودّ أن نعرض خلاصة دقيقة كتبها دكرو وشفير، فقد ذهبوا، انطلاقاً من الأبحاث والآراء والنظريات الكثيرة التي كُتبت عن هذا المفهوم، وخصوصاً انطلاقاً من أعمال المناطقة الوضعيتين الجدد، إلى أنّ هؤلاء يميزون بين ثلاث وجهات نظر ممكنة عن وضع اللّغات (Langages) (طبيعيّة كانت أم اصطناعيّة).

678 - Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit.

679 - Id. p. 783. ومطراً أيضاً: Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 428-429.

1. وجهة النظر القائمة على الظن النحوي (Le point de vue syntactique)، وهي التي تقوم على تحديد القواعد التي تصح، بحكم أنها هي التي تنسق الرموز الأولية، تركيب الجمل -أو الصيغ (Formules)- السليمة.

2. علم الدلالة الذي يسعى إلى تقديم وسيلة لها يقع تأويل هذه الجمل أو الصيغ، ووضعتها في حاك توافق مع شيء آخر. وليس «هذا الشيء الآخر» إلا ما يستطيع أن يكون الحقيقة، وإلا فهي صيغ أخرى من هذه اللغة، أو من تلك.

3. تداولية اللغة التي تصف استعمال صيغ المتخاطبين، ساعية إلى أن يقع تأويل هؤلاء في أولئك.

وبين هذه المستويات الثلاثة يوجد نظام صارم يحكم علاقة بعضها ببعض: فكلما بهض وظيفة بناء الذي يليه، ولكن ليس العكس.⁶⁸⁰

نماذج تطبيقية في التحليل التداولي:

إن تداولية اللغة ادخل في أدوات القابلية بحث إن الكلمة التي يقال يراد منها أكثر من معنى، وغالباً ما لا يراد بها إلى المعنى الوارد في ظاهر الكلام، أو يتخذ الكلام الوارد، على الأقل، قابلية تأويلية لتوليد كلام مسكوت عنه. فكان مبدأ «المسكوت عنه» هو مفتاح التداولية اللغوية، بالمفهوم المبسط. فحين يقال مثلاً: «ممنوع التدخين هنا»، أو «لا يدخن هنا»، فإن ذلك قد يعني أن التكميم يقصد من وراء إرسال هذا الملفظ إلى منع التدخين بطريقة إيجابية... ومثل هاتين العبارتين قابلتان للتوليد والإخصاب مثل:

680 - Cf Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 776.

– لا تدخن! (وهو منع مباشر هنا، لو قيل في الأصل كذلك لقتل من شاط التأويل الداروي)؛

– المكان ضيق، وسيفضي التدخين إلى الاختناق، وإزعاج المتواجدين في هذا المكان والتأكيد عليهم؛

– يوجد مريض، هذا المكان الضيق، لا يتحمل أبداً دخان التبغ، وقد يُفضي ذلك إلى تسبب اختلاله وإيلاته؛

– المكان في غاية الاحرام بحيث يندو التدخين غرضاً لتقاليد قديمة، أو تمرّداً على قيم ثقافية أو دينية سائدة (مدرسة، مسجد، إلخ)؛

فاجتزأ المتكلم بوجه واحد من التعبير وسكت عن الباقي لاعتقاده أن المخاطب يفهم قصده...

ويلاحظ رولان بارت أيضاً عن إلقاء الأسئلة بأنه شأن لا يكون دائماً، في الحقيقة، من أجل التطلع إلى المعرفة، أو الدلالة على الجهل، أو التعبير عن نقص في المعلومة، ولكنه قد يكون مجرد حبّ الاعتلاء المعرفي، كما يحدث في كثير من المساءلات التي تُطرح على مُحاضِر بعد أن ينتهي من إلقاء عرضه.⁶⁸¹

كما أنّ نصّ السؤال الذي يلقيه أيّ شخص على أيّ شخص آخر في شارع، أو في أيّ مكان آخر، قد يكون مجرّاه الأمر، بغير طريقة الأمر، (وكأنه ما يطلق عليه في البلاغة العربية دون أن يكونه على وجه التحقيق: «أسلوب الحكيم» الذي هو في الحقيقة يتمحّض للأجوبة التي تأتي على غير

681- Cf R. Barthes, *Écritains, Intellektuels, Professeurs*, in *Tel Quel*, p. 10. Voir aussi Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 213.

مراد الأسئلة لمعاملة السؤال على ظاهر الكلام...» أرايت أن السائل إذا سأل عن أي ساعة هو من اليوم، موجَّهًا الخطاب إلى آخر: «كم الساعة الآن؟» فهو إنما يريد أن يقول ذلك بعدة صيغ تجري مجرى السؤال، مسكوت عنها:

- إني إنما أريد أن أعرف، إن شئت، في أي ساعة نحن الآن من النهار؟
- أرغب في أن أعرف كم الساعة الآن، لحاجتي إلى ذلك، فهل أنت مُخبري؟

- ساعتى معطلة، ويعني أن أعرف الوقت لأن في موعداً مهماً أحرص على أن لا أخلفه؛

- تأخرت في الوصول إلى العمل وأخشى أن يسبب لي التأخر إزعاجاً
فأنا أسأل عن الساعة لعل الوقت لا يزال فيه مندوحة، فألتصص بما أأ فيه من للقي وإشفاق؛

- أنا على تأهب للسفر وعلقت سيارة الأجرة التي انطلقت إلى المطار،
فأنا لا أعرف كم بقي من الوقت لإللااع الطائرة؛

- نسيت ساعتى في البيت، وأنا أريد أن أدرك ابني الصغير الذي يوجد بالمدرسة لكي أصطحبه إلى البيت؛

- ولد تعلقت ساعتى فجأة، فأنا أحرص على مشاهدة مباراة رياضية على نحو كبير من الأهمية، ومعرفة الوقت لد تساعدني على التحكم فيما يفصل بيني وبين بداية جريالها من زمن... وهلمّ جرّاً...

وكثيراً ما يفرغ أيّ من الناس، حتى في الحديث اليومي العابر، إلى
لداولة اللغة، دون أن يدري أنه يأتي ذلك؛ مثلاً السيد جوردان في
إحدى مسرحيات مولير الذي ظلّ طول عمره يتحدث النثر، ولم يكن
يعرف أنه كان يتحدث النثر... فقد كنت أتحدث يوماً مع أستاذ أرب في
جامعة وهران عن البلاغة الشعبية، فانتهي بنا الحديث إلى أن زوج فلان
أرادت أن تدلّ على بطلها، فألقت إليه بطلب ملفوف في صيغة ذكية قالته:
إن أسوري التي ترى هي خفيفة، وبالية، وغير جميلة الشكل؛ وأني أطلع إلى
أن أبيعها، واشترى عوضاً عنها بما هو أثقل وزناً، وأجل شكلاً...

فلم يكن من بطلها إلا أن أجابها:

- اقطعي التين من تحت!

فلقد فهمتها الفلاح وأراد أن يقطع عليها الطريق بما يعني أنه غير
مناقب لأن ينجحها فلاناً واحداً، فلنخّج بما لديها وتسلم إلى الباس المريح!
فهذه العبارة التي أجابها بها قد يؤدي معناها عدة صيغ مسكوت عنها، مثل:

- لا تشرئي، يا هذه، بعقلك إلى قطف التين من أعلى الشجرة، لأن
ذلك سيكلفك الصعود والنسك في أغصانها، ويحتمل التعلق الشاق
بفروعها. وفي ذلك تعب شديد لك، فهلا اجترأت بما لديك واسترحت،
وأرحت؟

- إنك ستعطين جداً لو تقطعين التين من أعلى الشجرة، أم اليس لك
مندوحة في الأسفل؟

- إِنَّكَ سَعَيْتَ إِلَى شَيْءٍ لَنْ يَتَحَقَّقَ لَكَ أَبَدًا، لَأَكْفِي لَا أَمْلَكَ الْمَالِ الَّذِي
يَمَكِّنُنِي مِنْ أَنْ أَشْتَرِيَ لَكَ بِهِ أَسَاوِرَ أَهْلِ وَرَثَتِي، وَاجْعَلْ شِكْلًا، أَمْ نَسِيتَ ابْنِي
مِنَ الْفُقَرَاءِ؟!

- أَنَا حَقًّا غَنِيٌّ، وَكَتَ لَادِرًا عَلَى أَنْ أَحَقِّقَ لَكَ رَغْبَتَكَ... لَكِنَّكَ
تَعْلَمِينَ أَنِّي شَحِيحٌ!

- أَنْتَ لَسْتَ مِنَ الْجَمَالِ وَالذِّكَاةِ، وَالْفَتَى وَالْإِغْرَاءِ، مَا يَحْمِلُنِي عَلَى
أَنْ أَتِيَّ لَكَ مَا تَطْلُبِينَ!

- إِنَّ الطَّمْعَ فِيمَا لَا يَهْرُزُ يُشْقِي... وَلَوْ قَعَتِ بِمَا أُوتِيتَ لَكُنْتَ أَسْعَدَ مَا
أَنْتَ عَلَيْهِ...

- مَا كَانَ يَبْهِي لَكَ أَنْ تَنْظُرِي إِلَى مَنْ فَوْقَكَ مِنَ النِّسَاءِ فَقَطْ، بَلْ
النَّظَرُ أَيْضًا إِلَى مَنْ دُونَكَ مِنْهُنَّ؛ فَمَا أَكْثَرَ الْفَقِيرَاتِ اللَّوَاتِي لَا يَسْتَطِيعْنَ
التَّحَلِّيَ بِأَسَاوِرِ الْحَدِيدِ، قَبْلَهُ النِّعْبَةُ الْخَشْيَعِيَّةُ وَأَنْتَ مَتَّعِيَةٌ بِالْأَضَارِ؟...

وَوَاضِحٌ أَنَّ الْفَلَاحَ لَمْ يَكُنْ يَقْصِدُ بِكَلَامِهِ ظَاهِرَهُ، وَهُوَ قَطْفُ التِّينِ مِنْ
أَسْفَلِ الشَّجَرَةِ، فَرُبَّمَا كَانَ الْمَوْسِمُ مَوْسَمَ شَتَاءٍ أَصْلًا، وَإِنَّمَا أَرَادَ إِلَى مَا وَرَاءَ
الْكَلَامِ مَا هُوَ مُسْكُوتٌ عَنْهُ، وَمَعَ ذَلِكَ فَهِيَ حَلِيكَةٌ فَلَمْ تَجِبْهُ بِنْتُ شَفَةِ...

وَلَعَلَّ مِنْ أَهَمِّ مَا نَسْتَخْلَصُ مِنْ تَقْدِيمِ هَذِهِ النَّظَرِيَّةِ الْجَدِيدَةِ، الْقَدِيمَةِ
مَعًا، فِي تَحْلِيلِ الْخُطَابِ، وَفِي فَهْمِهِ قَبْلَ تَحْلِيلِهِ:

أولاً. إِنَّ هذه التقنية لا تتجاوز عنايتها، في منظور السيميائيين واللسانيين، إلى ما بعد الجملة؛ فكأنهم يُلحِقونها⁶⁸² بوظيفة اللسانيات، غير أنها لا تعني إلا بالدلالة الخارجة عن نطاق اللسانيات وإن سخرت جهازها، وكأنها لمعنى أساساً بتحليل الملائظ داخل الجملة فتُضعف الدلالة بجهاز إضافي لإدراك المعاني الكامنة في هذه الملائظ. غير أن التعن الأدبي، في رأينا، أي الخطاب بوجه عام، لا ينبغي له أن يتعاضى على تسلط هذا الجهاز التحليلي لإثراء العطاء التداولي، وتوسعة القراءة بتدليها إلى ما لا نهاية من القراءات... فليس الخطاب بعدُ إلا سلسلة من الملائظ، أو الجمل التابعة في بناء نسج الكلام... وعلى المخاطب أن يكون لجنا بقصدية المخاطب، وإلا استحال الكلام إلى عبث...

ثانياً: ضرورة توافر المعرفة السابقة⁶⁸³ - بالإضافة إلى مؤشرات النظم- للتعن المطروح بين المخاطب والمخاطب، ولا سيما إذا كان نصاً مقولاً قبل لحظة التحليل الذي الغاية منه إدراك المعاني القرية والبعدة الكامنة في الملائظ. ونحتاج في مثل هذه الحال إلى قيم تظاهرها على الحكم بأن التعن مُحاج لأن يفهم: إلى استعمال المكوّنين الاتنين المتلازمين: الدلالة والتداولية، أو الدلالة مع التداولية، أو الفصل بينهما بحيث يكون كل منهما غير مرتبط بالآخر⁶⁸⁴... على أن يظل كل منهما خدماً لتأويل الملفظ المطروح... إِنَّ كل هذه أمور تحتاج إلى معالجة لطيفة، وإلى فهم عميق للمسألة...

682 - Cf Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit.

683 -Id

684 -Catherine Kerbrat-Orecchioni, op. cit., 216.

ثالثاً: الْحُكْمُ بِأَنَّ التَّدَاوُلِيَّةَ اللَّغَوِيَّةَ وَجِدَتْ فِي الْخُطَابِ مِنْذُ الْأَعْصَارِ
 المُوغَلَةِ فِي الْقَدَمِ؛ وَهِيَ تَتَخَذُ هَذَا أَشْكَالاً مِنْ الْخُطَابِ مَرْتَجِلَةً، تَكْمُنُ فِي كَيْفِيَّةِ
 طَرَحِ الْخُطَابِ النُّطُوقِ، كَمَا تَعْتَلُّ فِي كَيْفِيَّةِ طَرَحِهِ مَكْتُوباً فِي عِلَاقَةِ الْبَاقِ
 بِالسَّقِيلِ، تَبَعاً لِلْوَضْعِ النَّفْسِيِّ، وَلَطِيعَةِ السِّيَاقِ الَّذِي يُقْضِي إِلَى الْفَاضِلِ
 بَيْنَهُمَا... خِذْ لَدَلِكْ مِثْلَ الْكَلِمَةِ الْمَعْرُوفَةِ فِي الْتَرَاثِ الْعَرَبِيِّ وَالَّتِي كَتَبَهَا أَحَدُ
 الْخُلَفَاءِ لِأَحَدِ الْوُلاَةِ وَقَدْ بَلَغَهُ عَنْهُ مَا رَأَاهُ فِي أَمْرِهِ: «أَرَاكَ تَقْدَمُ رِجْلَاً وَتَرْخُرُ
 أُخْرَى؛ لِإِذَا جَاءَكَ كِتَابِي هَذَا فَاعْتَمِدْ عَلَى آيَتِهِمَا شَتَا».

فَإِذَا لَمْ يَعْرِفِ الْمُخَلِّلُ سِيَاقَ هَذَا الْكَلَامِ: لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقْضِيَ بِأَنَّهُ هَلْ
 وَرَدَ فِي مَعْرَضِ التَّهْدِيدِ وَالْوَعْدِ، أَوْ مَعْرَضِ الْإِخْبَارِ بِاخْتِيَارِ الْفِعْلِ الَّذِي يَبَاحُ
 لِلْمُخَاطَبِ أَنْ يَفْعَلَهُ؛ ذَلِكَ بِأَنَّ الْكَلَامَ بَعْدَ أَنْ وَقَعَ صَدْرُهُ فِي مَعْرَضِ «تَجَاهُلِ
 الْعَارِفِ» (لِمَنْ كَانَ يَعْرِفُ السِّيَاقَ): «أَرَاكَ تَقْدَمُ رِجْلَاً وَتَرْخُرُ أُخْرَى»،
 انْظُرْ إِلَى أَسْلُوبِ آخِرِ إِنشَائِي اسْتَعْمَلِ الْأَمْرَ فَفُتِحَ الْإِجْمَالُ وَاسْعَأْ لِكُلِّ قِرَاءَةٍ
 تَدَاوُلِيَّةٍ (فَاعْتَمِدْ عَلَى آيَتِهِمَا شَتَا). وَأَدْوَاتُ التَّرْقِيمِ، بِحُكْمِ أَنَّ هَذِهِ الْمَلَافِظَ
 لَيْسَتْ مَنْطُوقَةً مُلَاقَةً لِلْمُخَاطَبِ، وَلَكِنَّهَا مَرْقُومَةٌ مَكْتُوبَةٌ، يُمْكِنُ أَنْ تَنْهَضَ،
 هُنَا، بِوُضُوحٍ تَدَاوُلِيَّةٍ بِمِثْلِ إِنْ الَّذِي يَكْتُبُ هَذَا النَّصَّ إِذَا وَضَعَ فِي آخِرِهِ
 لِنُقْطَةٍ (١). كَانَ الْمَعْنَى غَيْرَ الَّذِي يَكُونُ فِيهِ إِذَا مَا وَضَعَ فِي آخِرِهِ عِلَامَةَ
 التَّعَجُّبِ (٢). وَهَذَا تَحْلِيلُ تَدَاوُلِيٍّ عَجَلٌ هَذَا النَّصِّ:

١. إِنَّ الْمُخَاطَبَ (L'interlocuteur) مَكْتُوبٌ عَنْ كَثِيرٍ مِنَ الْفَاضِلِ
 لِيُفْقَهُ بِأَنَّ مُخَاطَبَهُ يَعْرِفُهَا، فَالسِّيَاقُ هُنَا هُوَ مُلْتَاحُ الْفَهْمِ لِلْمَلَافِظِ الْمَطْرُوحَةِ
 بَيْنَ الْبَاقِ وَ«الْقَارِي» (وَذَلِكَ بِحُكْمِ أَنَّ الْأَمِيرَ لَمْ يَسْمَعْ هَذَا الْكَلَامَ مِنْ
 الْخَلِيفَةِ فَأُذِيَ إِلَى فِيهِ؛ وَلَكِنَّهُ تَلَقَّاهُ عَنْهُ مَكْتُوباً)

2. ما ورد في الخطاب من ذِكْرٍ لِقَدَمِ رَجُلٍ وتأخير أخرى، لا يعني ذلك الفعل القائم على النهوض بحركة تشبه فعل سيزيف، في حقيقة الأمر بل إنَّ ذِكْرَ ذلك مجردُ تمثيل؛ إذ المراد به إغراء المخاطَّب واستغرازه إلى ضرورة اتِّخاذِهِ موقفاً واضحاً وحاسماً من واقعٍ قضيةٍ معهودةٍ بين المتخاطِبَيْنِ؛

3. ليس الاعتمادُ على إحدى الرِّجلين، نتيجةً لذلك، وارداً في هذا الكلام بعناه الحرِّيَّ؛ فالذِّلالةُ هنا ترواح لتنفّر مكافئاً للتناوئية؛ وإلّا لقد كان الأمر ينصرف إلى: هل يعتمد المخاطَّبُ في مشيه على الرِّجل اليسرى، أو على اليمنى في التقلُّلِ إليه، لو أريدَ بهذا اللفظ إلى دلالة اللسانِية...

4. كان يمكن للمخاطَّب أن يخاطبَ هذا الأمرَ المتردّد في تأييده بكلام أكثر وضوحاً، وأشدّ تفصيلاً، لو أنّه كان يعتقد أنّه يحتاج إلى ذلك... إلخ، علماً أنّ الأمر المتردّد يفهم الرّضخ السَّياليَّ لعلَّاهما، عندَ إلى التعويل على كلام آخر لا علاقة له بما بينهما، ومع ذلك أدّى الوظيفة التداوئية بوجه أقوى...

5. نلاحظ أنّ فعل الأمر هنا ليس المقصودُ به أمرُ المخاطَّب بالاعتماد على أيّ من رجليه شاء، بمقدار ما هو نصيحة له بضرورة الاعتماد على حُسْنِ أمرِهِ، ولقطع تردّده.

6. إنّ المسكوت عنه في هذه الملاحظة، هو التهديد الملفوف الذي تأويله:

أ. بلغني أنّك لا ترح متردّداً: أكون في صليّ، أم تكون في سوانه، وأنا أريدك أن تفعلَ في تقرير هذا الأمر؛ فقد غيّلَ صبري؛ وإنَّ الطُّروف لا تسمح بالانتظار إلى ما لا نهاية، وأنا لن أنظرَكَ، بعدُ، إلّا قليلاً؛

ب. كذلك، أيها الرجل، لا تزال تسهين بشائي، وتستخف بمكانتي؛
بحيث كالك ترى أنّ خصمي أقوى مني شكيمةً، وأعظم شأنًا، فانت تحشى إن
التحقت بي حدث لك ضررٌ من الخلل الموقف، ولخفك أذى من إعلان الرأي؛

ج. بل إني أقوى شكيمةً مما تظنّ، وأرفع مكانةً مما تعتد، وامضى عزماً
كما تصوّم، ولذلك فلنا أمرٌك من باب النصيحة إن شئت، ومن باب الوعيد إن
شئت أيضاً - بأن تقفَ معي فيما أنا فيه، وإلاّ حصل لك مني كلّ مكروه...

ولد أدار دوبي زاسلافسكي (Denis Zaslavski) مسألتيْن مركبتين،
في مقالة كتبها في الموسوعة العالميّة، يجري نقاشهما في فلسفة اللّغة وما له
صلة بالتحكم في معاني الألفاظ وتحليل الصّلاط وإدراك أبعادها الدلاليّة.

أولاهما: المسألة التي ظنّت مرتبطة باسم أوستان: وهي مسألة
«فاعليّة»، أو «إنجازيّة» (Performativité) بمعنى الأفعال في اللّغة المستعملة،
أو قلّ ما يستعمله اللسان ويختره في التخاطب بهذه الأفعال. ويضرب
أوستان للأمثال الإنجازيّة مثلاً عبارة قول شخص تعرّض لحادث عظيم،
مثلاً، فالتدقّت ساقه، فعالجه الطّبيب المتخصّص في جراحة العظام حتّى شفي
وأمسى يمشي بصورة عادية... فلما رأى طبيبه خاطبه: «أرايت؟ إني
أمشي!». فأوستان يرى أنّ هذا الصّلف لا يكون له معنى مفهومٌ إلاّ إذا اتخذ
معنى: «أرايت أمشي»، في الوقت ذاته. ويتساءل عمّا ذا كان يحدث لمعنى
الكلام لو قال المريض حين رأى الطّيب: «أشكرك»، بحكم أنّ هذا الطّيب
كان قد عالجه من كسر عظم حتّى استقامت رجله فأمسى ماشياً بكيفيّة
مستقيمة، لا ظالماً؟ فهل كان يمكن تمييز فعل اللّغة، في هذه الحال - الفعل

الذي أنتج هذا المَلْفُظَ - ولعل آخر كانت وظيفته متكون وصفيّة؟ ويجب زاسلافسكي بأن ذلك غالباً لا يكون...

ونقول نحن: إنّ الشكر يمكن أن يهض بوظيفة دلالية لا تداوليّة، لآله يظلّ مقصراً على تحديد معنى لا يفهمه إلّا المريض السابق، والطبيب. ولا يؤدي ملفظ «أشكرك» على كلّ حال طيعة الحالة المرضيّة التي شفي منها المريض بفضل معالجة الطبيب إيّاه...

بعد أنّا نعتقد أنّ قول المريض السابق لطبيه: «أرأيت؟ إني أمشي» لا يعني بالضرورة أنّه كان متقدّم السالّفين، أو إحداهما، إذ لو كان المريض في حال متدهورة لا يستطيع المشي، أو أنّ الطّبيب اِزْدَارَة وهو طريق الفراش غير مقتدير على القيام والمشي... فلما وصف له علاجاً ناجحاً استطاع بعد حين أن يمشي على ساقيه، فلما رأى طبيبه خاطبه مسروراً بشفاؤه لما كان فيه من مرض وبيل...

وبعض هذه الملاحظة نرى أنّ كثرة التداوليّة على التدخل في إراء معاني الكلام، والذهاب في تأويل المسكوت عنه، هي من الفنى والسّعة ما يُثْري الخطاب بتمكّنه من إثارة قراءات لم تكن دلالة اللّغة البسيطة تحتملها، ولا قدرة على تحمّلها...

والمسألة الأخرى، وهي لا تزال تثير كثيراً من النقاش، هي مسألة «المرجعيّة». لقد أُلْغِيَ هذا المفهوم في سياق لم تبرح دائرته تَصَحُّح في حفل التداوليّة بفعل فلسفة اللّغة حيث يعني، وبكُلّ بساطة، أنّ اللفظ كذا، يحدّد

الشيء كذا، للعالم الخارجي، أو يُحيل عليه. وإذا كانت مسألة «المرجعية» توات كل هذه المكانة المهمة في الفلسفة اللّغة، ثم في اللّسانيات؛ فيما إدراكها أن هناك عدّة أبحاث مختلفة للإيجاز لفعل المرجعية... أوليس من عدم الجلالة، ونحن نصرف الوهم إلى وظيفة المرجعية في سياق التداولية، تحديد اسم شخص باسمه كان يكون سقراط مثلاً، أو بواسطة إحدى الميزات الخاصة له كان تكون «أسعاد أفلاطون»؟ إننا في المجال الثاني تعرض سببنا سلسلة من المشاكل المنطقية، واللّسانية، ولا سيما الفلسفية مما لا نجد في المجال الأول... وكل ذلك يجعل من هذه المسألة حقلاً واسعاً بحيث لا يعني الناطقة واللّسانيات والفلسفة وحدهم، ولكنه قد يعني أيضاً بعض منظري الأدب.

وقد أثار دوني زاسلافسكي (Denis Zaslavski) مسائلتين مركبتين، في مقالة كتبها في الموسوعة العالمية، يجري نقاشهما في الفلسفة اللّغة وما له صلة بالحكم في معاني الألفاظ وتحليل العَلَافِظ وإدراك أبعادها الدلالية.

أولاهما: المسألة التي ظلت مربطة باسم أوستان: وهي مسألة «فاعلية»، أو «إنجازية» (Performativité) بعض الأفعال في اللّغة المستعملة، أو قل ما يصعله اللسان ويختره في التخاطب بهذه الأفعال. ويضرب أوستان للأفعال الإنجازية مثلاً عبارة قول شخص تعرض لحادث عظيم، مثلاً: فاندقت سائله، فعالجه الطبيب المختص في جراحة العظام حتى شفي وأمسى يمشي بصورة عادية... فلما رأى طبيبه عاظمه: «أرايت؟ إلي أمشي!». فأوستان يرى أن هذا اللفظ لا يكون له معنى مفهوم إلا إذا اتخذ معنى: «أرايت أمشي»، في الوقت ذاته. ويتساءل عما ذا كان يحدث لمعنى

الكلام لو لال المريض حين رأى الطبيب: «أشكرك»، يحكم أنّ هذا الطّبيب كان قد عاجله من كثر عظم حتى استقامت رجله فامسى ماشياً بكيفية مستقيمة، لا ظالماً؟ فهل كان يمكن تمييز فعل اللّغة، في هذه الحال -الفعل الذي أنتج هذا المَلْفَظ- وفعل آخر كانت وظيفته ستكون وصفيّة؟ وعيب زاسلانسكي بأن ذلك غالباً لا يكون...

ونقول نحن: إنّ الشكر يمكن أن ينهض بوظيفة دلالية لا تدلّلية، لأنه يظلّ مقتصرّاً على تحديد معنى لا يفهمه إلّا المريض السابق، والطّبيب. ولا يؤدي ملفظ «أشكرك» على كلّ حال طبيعة الحالة المرضيّة التي شفي منها المريض بفضل معالجة الطّبيب إلّاه...

يبد لنا لعقد أنّ قول المريض السابق لطّيبه: «أرايت؟ إليّ أمشي» لا يعني بالضرورة أنّه كان متدقّق السابقين، أو إحداهما، إذ لو كان المريض في حالٍ متدهورة لا يستطيع المشي، أو أنّ الطّبيب أزدأرة وهو طريق الفراض غير مقتدرٍ على القيام والمشي... فلما وصف له علاجاً ناجحاً استطاع بعد حين أن يمشي على ساقيه، فلما رأى طبيبه مخاطبه مسروراً بشفاؤه لما كان فيه من مرضٍ وويل...

وبعض هذه الملاحظة نرى أنّ قدرة التداوليّة على التّدخّل في إثراء معاني الكلام، والذهاب في تأويل المسكوت عنه، هي من ألفى والسّعة ما يُثري الخطاب بتمكينه من إثمار قراءات لم تكن دلالة اللّغة البسيطة تحتملها، ولا قادرة على تمثيلها...

والمسألة الأخرى، وهي لا تزال تثير كثيراً من النقاش، هي مسألة «المرجعية». لقد أخذ هذا المفهوم في سياق لم يرح دأبرته تتسع في حفل التداولية بفعل فلسفة اللغة حيث يعنى، وبكلمة بسيطة، أن اللفظ كذا، يحدد الشيء كذا، للعالم الخارجى، أو يُحيل عليه. وإذا كانت مسألة «المرجعية» تبرزت كل هذه المكانة المهمة في فلسفة اللغة، ثم في اللسانيات، فيما إدراكها أن هناك عدة أنماط مختلفة للإحجاز لفعل المرجعية... أوليس من عدم المبالاة، ونحن نصرف الوهم إلى وظيفة المرجعية في سياق التداولية، تحديد اسم شخص باسمه كان يكون سقراط مثلاً، أو بواسطة إحدى الميزات الخالصة له كان يكون «أستاذ أفلاطون»؟ إننا في المثال الثاني نعترض سبيلنا سلسلة من المشاكل المنطقية، واللسانية، ولا سيما الفلسفية مما لا نغده في المثال الأول... وكل ذلك يجعل من هذه المسألة حقلاً واسعاً بحيث لا يعنى الناطقة واللسانيات والفلسفة وحدهم، ولكنه قد يعنى أيضاً بعض منطري الأدب.

والحق أن هناك مفاهيم أخرى جديدة، ولما تبلور في الأذهان، وتموقع في سلم النظريات بوجه دقيق، لم تتناولها بحفاة أن يحول هذا الفصل مجرى موضوع الكتاب نفسه، من أجل ذلك نجترى بما ذكرنا من هذه المجموعة من المفاهيم في هذا الفصل.

وأخيراً، فلا بد من تذكير لنس قد يترافى إلى الأوهام، وهو أهمية هذه النظريات من الوجهة المعرفية للتقدم العربى المعاصر، وللنظرية العامة للنص الأدبى، فلا يتفجع لنا أن نظرية لما يتفق عليها أهل العرب ممن أنشأوه أن نزهد فيه نحن وننزهه على سواء؛ بل علينا أن نعنى بهذه النظريات الجديدة،

وأن نحاول تعريبها في إجراءاتنا التقليدية، النظرية والتطبيقية معا، لإمكان
الإفادة منها. فالمعرفة لا ترفض بحجة قلّة الوضوح، أو وهي الدقّة المفهومية؛
فالمفاهيم اللّسانيّة والسّمائيّة وغيرها من المفاهيم المعرفيّة الجديدة في
معظمها محتاجة إلى البُلورة والدّليل، والتّبين والتّوضيح.

وإذا كان من حقّنا أن نتجرأ فنقول شيئا لزملائنا النّقاد في العالم
العربيّ، فهو أن لا ينبغي لهم، ولا لنا، أخذ هذه المفاهيم لطيفةً فبجّة، وهي لا
تزال ساخنةً نفوراً لدى أصحابها دون الرجوع إلى أصولها الاشتقاقية،
وعلاقتها المعرفيّة، قبل الإقدام على تعريب بعضها أو كلّها، لتصبح ضمن
لغتنا النّقديّة العربيّة الجديدة؛ ذلك بأنّ من أسباب اضطراب المصطلح
النّقديّ واللّسانيّ والسّمائيّ في العالم العربيّ قلّة العناية بأصول هذا
المصطلح وتقليبه، على ظهر وعلى بطن، حتّى يمتدّ مدلوله اللّغويّ
والخضاريّ قبل نقله إلى معنى المفهوم في اللّغة العربيّة. كما أنّه لا بدّ من
محاولة التّقيب عنه في التراث النّقديّ العربيّ الإسلاميّ لتوقّع العثر عليه
مستخدماً فيه بمعناه، أو بمعنى قريب من معناه، لإمكان تفضّ غبار الزمن
عنه، وشمّته بالمداول المعرفيّة الجديد؛ فإنّ ذلك ينصّر إهاب اللّغة العربيّة،
ويشحن معانيها بجديد المعرفة العليا...

مصادر هذا البحث ومراجعته

أولاً، مراجع باللغة العربية،

- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، نشر دار الثقافة، بيروت، ط. 5، 1981.
- ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط. 3، 1986.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت: كُتبت المقدمة سنة 1952)..
- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، نشر مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967.
- ابن رشي، أبو علي الحسن، الصمدية في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد عي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط. 3، 1963.
- ابن طباطبا، أبو الحسن العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الحائلي، القاهرة، (د.ت)، (وكتبت مقدمة المحقق في سنة 1985).
- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1962.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964.
- ابن كثير، تفسر القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت، 1981.

- ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت (د.ت).
- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد ج أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).
- إسماعيل، عز الدين، الفاعلية والالفاعلية: نحو نظرية في تفسير الأدب، في مجلة ثقافات، ص. 103، ع. 9، 2004، البحرين.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والبيان، تحقيق حسن السندي، القاهرة، 1947.
- الجاحظ، الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ط. 3.
- الجاحظ، رسائله، تحقيق عبد السلام هارون، نشر الخانجي، القاهرة، ط. 1، 1979.
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، القاهرة، 1932.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص. 52، تصحيح وتعليق محمد عبده، ورشيد رضا، دار المنار بمصر، 1366م. ط. 3.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم-علي محمد الجاوي، القاهرة، ط. 4، 1386-1966.
- الجمعي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، 1974.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، دار الكتاب العربي، القاهرة (د.ت). (1956؟).
- الزنجشيري، أساس البلاغة، دار صادر- دار بيروت، بيروت، 1965.

الزمخشري، الكشف عن حقائق غوامض الترميز، وعمون الأقارب، في وجوه
القاريل، 4. 332 (دار الكتاب العربي، بيروت، 1947 - مصوّر).

السرغني، محمد، محاضرات في السيمولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.
الغلامي، عبد الله، الخطبة والكفر، نشر النادي الأدبي الثقافي، جدة،
1405-1985.

الفيرزاهادي، القاموس المحيط، مقدمة، دار العلم للملايين، بيروت، (مصوّر).
القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب
ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.
المرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، المكتبة التجارية الكبرى،
القاهرة (د.ت).

المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح، تحقيق علي محمد
البجاوي، دار فضاء مصر، القاهرة، 1963.

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب
ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد
أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،
1371-1951.

المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.2. (د.ت).

- المهدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1397-1977.
- المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.2. (د.ت).
- بوعللي، عبد الرحمن، عناصر أوتة لقاربة سيمو/سوسولوجية، النص الشعري، في العرب والفكر العالمي، بيروت، ع.1، 1988.
- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
- ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953.
- ديوان التميمي، شرح البرقوق، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د.ت).
- سامي سويدان، حوار منهجي في النص والناس، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.4، بيروت، 1989.
- سيويه، الكتاب، تحقيق هرتويغ دركبرغ، باريس، 1885.
- سيفريد هونكي، شمس الله تسطع على الغرب (ترجم الكتاب في لبنان تحت عنوان: «شمس العرب تسطع على الغرب». ونحن أخذنا العنوان من الترجمة الفرنسية التي تبدو أوثق وهي باللغة الفرنسية: «Le soleil d'Allah brille sur l'occident»، بيروت.
- صبري حافظ، الناس تفاعلية النصوص، منشور في مجلة ألف، ع.4، 1984.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب المصري، بيروت - القاهرة، 1979.

علامات»، جدة، ع.4، 1992.

الغذامي، عبد الله، الخطبة والتكبير، نشر النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1405-1985.

القرطاجني، حازم، منهاج البلاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخرجة، دار الغرب الإسلامي، ط.3، 1986.

القمرى، بشر، مفهوم التناسل بين الأصل والامتداد، منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإثراء القومي، بيروت، ع.60-61، 1989.

كشف البيان عن رسائل بديع الزمان، نشر المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1890.

مرقاى، عبد الملك، السبع المعلقات، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

مرقاى عبد الملك، ألف ياء، (ط.2، دار الغرب، وهران، 2004).

مرقاى، عبد الملك، الكتابة من موقع العلم، دار البصائر، (كتاب الرياض)، الرياض، 1999، دار الغرب، وهران، 2003.

مرقاى، عبد الملك، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

مرقاى، عبد الملك، النص، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، شركة النور، 1999.

مرقاى، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناسل، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع.1، مايو 1991.

- مرتاض، عبد الملك، كتابة كالمها الحركة، مجلة كلمات، البحرين، ع. 10-11، 1989.
- مرتاض، عبد الملك، في نظرية النص الأدبي، ونشر في مجلة «الموقف الأدبي»، دمشق، ع. 201، 1988.
- مرتاض، عبد الملك، قراءة النص: بين محدودية الاستعمال والاهتية التأويل، دار اليمامة، الرياض، 1997.
- مرتاض، عبد الملك، نظرية القراءة، دار الغرب، وهران، 2004.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية النص، دار التوير، بيروت، 1985.

ثانياً. مراجع باللغة الفرنسية.

- Akoun, André, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature du symbolisme au nouveau roman, Paris, 1970.
- Arrivé, Michel, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p.127, Hachette universitaire, Paris, 1982.
- Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972.
- Barthes, Roland, in Lettres françaises, 2mars 1967.
- Barthes, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communication, n°8, Paris, 1968.
- Barthes, Roland, Essais critiques, Seuil, Paris, 1964.
- Barthes, Roland, Théorie du texte, in Encyclopædia universalis, t. 17, France, 1985.
- Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Gallimard, Paris, Flammarion, Paris, 1966.

Courtés et Greimas, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Seuil, Paris, 1972.

Critique, n 348, mai, Paris, 1976, p. 523-524.

Dessons, , *Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art*, in *Littérature et sciences humaines*, Paris, 2001, p.164-165.

Didier, *Dictionnaire de philosophie*, Paris,

Dubois, Jean, et autres, *Dictionnaire de linguistique, Poétique*, Larousse, Paris, 1973.

Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

Ducrot, Oswald, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil (Points), Paris, 1995.

Eagleton, Terry *critique et théorie littéraire, une introduction*, p.9 (Traduit de l'Anglais par Maryse Souchard, PUF, Paris, 1994.

Encyclopædia universalis, France, 1985.

Genette, Gérard, *Figures*, II, Seuil, Paris, 1969.

Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 1994.

Greimas, *Le Monde*, Paris, du 07 juin 1974

GUYARD, M.F., *La littérature comparée*, P.U.F, Paris, 1965 (Col. « Que sais-je ? »).

Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, II, Traduit de l'allemand par J. Gibelin, Gallimard, Paris, 1954.

Kerbrati-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation*, Arman Colin, Paris, 1990.

Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1983.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F, Paris, 1980.

Langages (Revue), Larousse, Paris, n°58, juin 1980.

Larousse, *Petit Larousse*, Paris, 2003.

Le Nouveau Petit Robert, Le Robert, Paris, 1993.

Martinet, Jeanne, *Clefs pour la sémiologie*, Seghers, Paris, 1975.

Meschonnic, *Le signe et le poème*, Ed. Gallimard, Paris, 1975.

Mounin, Georges, *Clefs pour la linguistique*, Seghers, Paris, 1971.

Le même, Dictionnaire de la linguistique, PUF, Paris, 2004.

Nadeau, Robert, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, PUF, Paris, 1999.

Robert, Paul, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Robert, Paris, 1975.

Roland Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973.

Sarraute, Nathalie, Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman hier, aujourd'hui t. 1, 1018, Paris, 1972.

Sigrid Honke, Le soleil d'Allah brille sur l'Occident, Traduit de l'allemand par Solange et Georges de La Lène, Ed. Albin Michel, Paris, 1963.

Tolstoï, Œuvres complètes en 90 tomes, L62, Moscou, 1953,

Youri Lotman, La structure du texte artistique, (traduction de HENRI meschonnic), Gallimard ? paris, 1973.

Zima, Pierre V., La déconstruction, une critique, P.U.F, Paris, 1994.



03.....	استهلال:
03.....	النص الأدبي: إشكالية الماهية، زلقة المفهوم
17.....	الفصل الأول: نظرية - نص - أدب (تأصيل لماهية المفاهيم)
18.....	صناعة المصطلح في العربية
31.....	أولاً. بحث في مفهوم «نظرية»
41.....	ثانياً. النص: اشتغالاً ومفهوماً
57.....	ثالثاً. مفهوم «أدبي» و«أدبية»
61.....	الفصل الثاني: ماهية الفن ووظيفته
61.....	أولاً. مفهوم الفن والجمال في النص الأدبي
73.....	ثانياً. وظيفة الفن
79.....	ثالثاً. فلسفة التبليغ في الفن
84.....	رابعاً. العلاقة بين اللغة ومعناها في التبليغ
88.....	خامساً. وضع الفن بين الأنظمة السّمانيّة
93.....	سادساً. الميل إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر
107.....	الفصل الثالث. تشابه العلاقة بين الكتابة والنص
110.....	أولاً. إشكالية العلاقة بين النص ومبدعه
117.....	النقد الجديد ورفض الانتماء
122.....	ثانياً. إشكالية العلاقة بين النص والكتابة
139.....	ثالثاً. تداخل العلاقة بين النص والعمل الأدبي
145.....	الفصل الرابع. النص والسمانيات الأدبية
145.....	أولاً. السمة والسمانيّة وإشكالية المفهوم

146.....	1. مفهوم السمة.....
157.....	2. مفهوم السيمائية.....
160.....	إشكالية ازدواج المصطلح.....
166.....	3. السيمائية في الفكر العربي.....
171.....	لانيا. سيمائية النص الأدبي.....
171.....	1. العرب والسيمائية الأدبية.....
180.....	2. الغرب والسيمائية الأدبية.....
185.....	الفصل الخامس. نظرية التاص عند العرب.....
186.....	أولاً. موقفنا من التراث النقدي العربي.....
197.....	لانيا. مفهوم السرقات في النقد العربي القديم.....
220.....	ثالثاً. مفهوم التاص عند أبي عثمان الجاحظ.....
226.....	رابعاً. ابن طباطبا العلوي يؤسس لنظرية التاص.....
232.....	خامساً. المشترك عند الجرجاني هو التاص.....
236.....	سادساً. تأسيسات ابن رشيح حول التاص.....
239.....	سابعاً. حازم القرطاجني ونظرية التاص.....
245.....	ثامناً. ابن خلدون ونظرية التاص.....
253.....	تاسعاً. أول العهد بالتاص عند النقاد العرب المعاصرين.....
261.....	الفصل السادس. نظرية التاص في النقد الغربي المعاصر.....
270.....	نبذة من تاريخ استعمال المصطلح لأول مرة.....
274.....	متابعة لمفهوم التاص.....
292.....	تعددية مفهوم التاص.....
295.....	الفصل السابع. الحيز الأدبي.....
295.....	أولاً. مفهوم الحيز.....

303.....	ثانياً. مفهوم الحيز في الكتابات العربية القديمة.....
315.....	ثالثاً. مفهوم الحيز في النقد العربي الجديد.....
318.....	رابعاً. الحيز الأدبي والقراءة.....
322.....	خامساً. الحيز الأدبي والتجربة.....
324.....	سادساً. الحيز الأدبي واللغة.....
330.....	سابعاً. مفهوم نحو الحيز.....
335.....	ثامناً. الحيز والممارسة النقدية العربية.....
347.....	الفصل الثامن. مكونات أخرى لنظرية النص الأدبي.....
347.....	تعميمات.....
351.....	أولاً. إشكالية النص المقترح أو المعلق.....
356.....	ثانياً: التمدُّل.....
366.....	ثالثاً. النتائج.....
373.....	ثالثاً. بين المرجع والمرجعية.....
374.....	1. المرجع.....
387.....	2. المرجعية.....
390.....	خامساً. تداولية اللغة بين الدلالة والسياق.....
390.....	تأليل مفهوم التداولية.....
492.....	التداولية وتحليل الخطاب.....
407.....	نماذج تطبيقية في التحليل التداولي.....
421.....	مصادر البحث ومراجعته.....
421.....	مراجع باللغة العربية.....
421.....	مراجع بالفرنسية.....
429.....	لهزنت.....

طبع بمطبعة دار هومة — الجزائر 2010
34، حي لا بروديلو — بونريعة — الجزائر
الهاتف، 021.94.19.36 / 021.94.41.19
الفاكس، 021.79.91.84 / 021.94.17.75
www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com